Bianco & Nero

Bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema

Maggio-Agosto 2002

Inediti dall'Archivio di Giuseppe De Santis

Soggettive: Ciprì & Maresco

Ritratto di Edward Yang

Phil Jutzi documentarista

Leopoldo Fregoli fra teatro e cinema

Giovanni Papini e la filosofia del cinematografo

I «4 passi fra le nuvole» di Aldo De Benedetti

2002

Bianco & Nero
Rivista bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema
a. LXIII n. 3/4, maggio-agosto 2002

Direttore responsabile
Lino Micciché

Redazione
Stefania Parigi

Segreteria di redazione
Caterina Cerra

Progetto grafico
Altocontrasto-Roma

Impaginazione
M. Romana Nuzzo

Si ringrazia
Mara Blasetti, Gordana Miletić De Santis, Rosanna Muzi, Vittorio De Benedetti,
Massimo Tellini, Arturo Zavattini

Il sommario di questo numero è stato approvato dal Comitato scientifico della SNC
in carica fino all'aprile del 2002

Direzione e redazione
Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, via Tuscolana 1524, 00173 Roma
Tel. e fax 06-7222369 Tel. 06-72294.394/396
e-mail: biancoenero@snc.it

Amministrazione, abbonamenti, promozione
Marsilio Editori S.p.a.
Marittima Fabbricato 205
30135 Venezia
Tel. 041-2406511
Fax 041-5238352
Registro degli operatori di comunicazione-ROC n. 6388

Stampato da La Grafica & Stampa editrice s.r.l., Vicenza

Registrazione del Tribunale di Roma n. 975 del 17 giugno 1949

ISBN 88-317-7933-8

In copertina
Marcello Mastroianni in *Giorni d'amore* di Giuseppe De Santis

Bianco & Nero

SOMMARIO 3-4/2002

Kelly Lee e Tang Ruyun in *Yi Yi*

L'ironia di Edward Yang

Alberto Pezzotta

«Lei prima faceva cose astratte e postmoderne, perché è cambiato?»

«Non sono cambiato. L'artista deve riflettere la realtà. Se pensa che Taipei sia un'incomprensibile commedia postmoderna, non ha capito niente».

«Ma perché adesso gira una commedia?»

«Perché voglio essere ottimista. La gente si sta godendo la vita, perché rovinargliela?»

«Non sta facendo concessioni al box office?»

«È un modo per ringraziare i miei fan. Lo sa che cosa farei se non fossi un commediografo? Il politico! Il box office è il massimo della democrazia. Pagare il biglietto è come votare. Il mio ideale è l'armonia universale. Se tutti avessero gli stessi gusti, tutti i miei spettacoli sarebbero successi. E non avremmo bisogno di parlamenti turbolenti. Questo vale non solo per Taiwan, ma per il mondo intero...»

All'inizio di *A Confucian Confusion* di Edward Yang, viene intervistato un commediografo-regista, il vanitoso Birdy, dopo che una didascalia ci ha informato che in soli vent'anni Taipei è diventata una delle città più ricche del mondo. È il 1994, e Taiwan, sede della Repubblica della Cina Nazionale, è passata dalla dittatura a una relativa democrazia, dall'isolamento al boom (i Paesi che commerciano con l'isola sono molti di più di quelli che intrattengono rapporti diplomatici ufficiali). I mass media non hanno ancora scoperto la globalizzazione, ma Yang ne ha registrato i risultati sin da quando il protagonista di *Taipei Story*, nel 1985, decide di non andare negli Stati Uniti, perché «tanto l'America è già qui». E nel 1994 il cinema taiwanese è già in crisi: Taiwan è il primo mercato del Sud-Est asiatico a essere invaso dai film hollywoodiani, e il suo crollo anticipa di qualche anno quello di Hong Kong.

Con una complessa *mise en abyme* che a buon diritto si potrebbe definire «postmoderna» (d'altra parte i critici di Taiwan e Hong Kong sono stati tra i primi a discutere le tesi di Fredric Jameson), Yang denuncia la svendita degli intellettuali mettendo in scena un regista che sembra una parodia di se stesso: un reduce della stagione delle avanguardie che ha scelto forme di comunicazione più dirette. I film di Yang degli anni '80 sono stati spesso definiti dai critici locali come «astratti» e «postmoderni», e *A Confucian Confusion*, in effetti, è la sua prima

commedia: anche se, come presto si accorge lo spettatore, si tratta una commedia *sui generis*, tutt'altro che adatta a sbancare il botteghino. E se Birdy è un teorico della manipolazione, che nasconde la ricerca del consenso dietro l'alibi del rispecchiamento della società, per Yang il compito del cinema è certo quello di riflettere la realtà: ma si tratta di una realtà che di solito non viene rappresentata.

È pleonastico sottolineare la lungimiranza di Yang e la sorprendente universalità delle sue analisi, radicate in una società così lontana. Quello che va analizzato è il suo metodo: il suo modo di rappresentare una crisi con gli strumenti del cinema. I dialoghi appena riportati (tradotti dai sottotitoli inglesi, con il margine di approssimazione che ciò può comportare), si sentono inizialmente sui titoli di testa, sobri ed eleganti. La prima immagine che vediamo è il dettaglio dei piedi di un pattinatore; e solo dopo, in campo lungo, Yang inquadra i giornalisti seduti attorno a un tavolo, svelando che il pattinatore è il regista intervistato. La sorpresa introduce una nota di assurdo, che contrasta con la dizione pomposa della voce fuori campo e con il contenuto implicitamente minaccioso delle sue parole. Inoltre, appena la macchina da presa smette di muoversi e vediamo il totale della conferenza stampa, frontale, ben distanziato – e giocato sul contrasto fra la staticità dell'inquadratura e il movimento di uno solo dei personaggi –, qualcosa ci avverte immediatamente che siamo di fronte a un film d'autore taiwanese. Piano-sequenza e campo lungo erano stati subito identificati dai critici locali come componenti caratteristiche del Nuovo Cinema degli anni '80: e Yang, passata l'età d'oro in cui il pubblico andava a vedere i film suoi e di Hou Hsiao-hsien, radicalizza lo stereotipo stilistico – proprio lui che, nel decennio precedente, era stato uno di quelli che erano ricorsi maggiormente al montaggio.

Bisogna pensare che per Yang il piano-sequenza sia il modo più economico e funzionale per organizzare significati complessi e stratificati, come quelli della sequenza appena citata? Oppure è un modo per farsi da parte, e lasciare volutamente lo spettatore in mezzo al caos, senza una guida? È un regista difficile da definire, Yang. Da una parte è legato a doppio filo alla Storia e alla società che lo circondano, ed è pieno di opinioni in evoluzione, di idee che premono per essere espresse: un autore quindi distante da una poetica di cinema "puro" (non va dimenticato, a questo proposito, che tutto il cinema taiwanese ha avuto un ruolo fondamentale nell'aprire il dibattito su tabù storici e nello sviluppare il dibattito democratico). Dall'altra è un intellettuale nutrito di culture diverse, sempre ironicamente consapevole; e al tempo stesso immerso senza difese nelle storie che racconta, pronto a solidarizzare con i personaggi, a identificarsi con loro.

Come Hou Hsiao-hsien, Edward Yang nasce in Cina (a Shanghai, nel 1947), e dopo due anni si trasferisce con la famiglia a Taiwan, nell'ondata di immigrazione mandarina che segue il governo in esilio di Chiang Kai-shek. La formazione di Yang è però diversa da quella di molti suoi colleghi: disegnatore di fumetti da adolescente, compie studi tecnici, si laurea in ingegneria elettronica, si trasferisce negli Stati Uniti per specializzarsi in informatica. Frequenta brevemente un corso di cine-

ma in California, ma per sette anni si divide tra Washington, la Florida e Seattle, lavorando sui computer, e frequentando i cineclub. Nel 1981, chiamato dall'amico Yu Wei-cheng, molla tutto e torna a Taiwan per iniziare una nuova carriera nel cinema. Sceneggia un film che non viene distribuito (*The Winter of 1905*), esordisce nella regia con un film televisivo prodotto dalla star Sylvia Chang (*Floating Weeds*) e partecipa con un episodio a un'opera spartiacque: *In Our Time* (1982). Ideatore di quest'ultimo è lo sceneggiatore Xiao Ye, che con Wu Nien-jen lavora per la CMPC (Central Motion Picture Company) – il maggiore organismo produttivo taiwanese, di proprietà dello Stato – e ha ricevuto il compito di assoldare nuovi registi. Taiwan comincia a uscire dall'isolamento: la vita culturale è stata scossa dal movimento letterario dello *xiangtu wenxue*, la cosiddetta «letteratura regionalistica» o «delle radici», che, dopo anni di opere didattiche e propagandistiche, intende valorizzare le specificità culturali autoctone, e rappresentare i traumi dello scontro con il mondo moderno. E per la prima volta – e per un breve periodo – le istituzioni assecondano la spinta al rinnovamento.

Per quanto si tratti di un'operazione frettolosa e composita, *In Our Time* (pubblicizzato come «il primo film d'arte da vent'anni a questa parte»[1]) ottiene un certo successo, e segna ufficialmente la nascita del Nuovo Cinema. I quattro episodi partono dal 1967 per arrivare al presente, man mano che aumenta l'età dei personaggi, e intendono offrire uno spaccato di vita quotidiana, tra gli estremi della nostalgia (l'episodio iniziale di Tao Dechen) e della satira annacquata (l'episodio conclusivo di Zhang Yi). Il segmento di Yang, il secondo, intitolato *Expectations*, è il ritratto di una ragazzina che entra nella pubertà: è assillata da un marmocchio occhialuto che le fa timidamente la corte, ed è turbata da un prestante affittacamere, che però preferisce la sorella più grande. Evitando sfoggi inutili, Yang manifesta una sicurezza di stile e una compattezza di ispirazione assente negli altri episodi. La composizione del quadro è sempre geometrica, con precisi ricordi del cinema giapponese; e l'ellissi consente di risolvere temi delicati (le prime mestruazioni della ragazza). Al tempo stesso, è presente un alleggerimento ironico, innescato dalla figura del piccolo corteggiatore che vuole crescere in fretta e imparare ad andare in bicicletta. Alla fine i conflitti non si risolvono, ma vengono rilanciati: «Adesso che ho imparato ad andare in bici, non so più dove andare», dice il ragazzino. Nessuno degli altri episodi di *In Our Time* ha una chiusa così pregnante e simbolica.

Il finale di *Expectations* comunque è di buon auspicio. Yang ha imparato in fretta a fare il cinema, sa dove andare e alza le ambizioni. La CMPC (che nel frattempo mette in cantiere un altro film-manifesto a episodi, *The Sandwich Man*, cui partecipa Hou Hsiao-hsien) gli finanzia il primo lungometraggio. *That Day, on the Beach* (1983) è molto atteso e non mancano le polemiche: la durata insolita, 160 minuti, ne compromette in parte l'esito commerciale, e Yang si guadagna la fama di intellettuale che rovina i produttori. Le differenze rispetto ai film taiwanesi più stimati e premiati dell'epoca sono in ogni caso sensibili: non tanto perché Yang parla di donne (è il periodo in cui si stanno affermando registe co-

Chen Xiangqi in *A Confucian Confusion*

me Chang Yi – *Kuei-mei, a Woman* è del 1985), ma perché mette in scena un mondo di borghesi e di professionisti, servendosi di una forma narrativa complessa e frammentata, giocata sui flashback.

È fin troppo facile, specie per un occidentale che del cinema taiwanese conosce solo i pochi autori arrivati fino a noi, contrapporre fin d'ora Hou e Yang. Da una parte il regista della memoria, del mondo rurale o provinciale, dell'infanzia e dell'adolescenza, a predominante maschile (*The Boys from Fengkuei*, 1983; *A Time to Live, a Time to Die*, 1985). Dall'altra il regista urbano, contemporaneo, narratore della borghesia e in seguito anche dei bassifondi, che sa ascoltare le donne. Le differenze certo esistono, ma sono più profonde. E non va dimenticato il *milieu* culturale che condividono i due massimi autori del cinema taiwanese: tant'è che Yang ha girato un film servendosi di Hou come protagonista (*Taipei Story*) e ne ha utilizzato gli sceneggiatori di fiducia (Wu Nien-jen per *That Day, on the Beach*, la scrittrice Chu Tien-wen per *The Terrorizer*).

Un'indicazione preziosa per capire la specificità del primo Yang all'interno del cinema taiwanese si trova, come sempre, nell'attenta critica locale: Liu Jiayin parla di «intenzione didattica» e di «fatti e personaggi concatenati in modo da raggiungere uno splendore perfetto di tensione interna e formale»[2]. Da una parte, Yang intende rispecchiare in modo anche polemico l'aria dei tempi, e offre una *tranche de vie* della Taiwan quotidiana, di cui nessuno parla. Dall'altra, organizza il materiale in modo non naturalistico, con torsioni e tensioni assai lontane dal "neorealismo" che – con le virgolette d'obbligo – sembra la chiave ricorrente del Nuovo Cinema taiwanese.

Lin, la protagonista di *That Day, on the Beach*, entra in scena solo al 15° minuto, dopo che l'inizio è stato dedicato alla sua amica pianista Ching-ching: e nel finale si inserisce il lungo episodio della morte del fratello di Lin. Il nucleo del film – la scomparsa del marito di Lin su una spiaggia, e le vane ricerche della polizia[3] – è piazzato fin troppo presto, al 50° minuto, in uno dei primi flashback. In questo modo i centri emotivi e tematici del racconto sono ben chiari, e ribaditi da parallelismi interni (il tema dei figli che accettano o si ribellano ai matrimoni imposti dai genitori, i funerali): ma il discorso elude ogni prevedibilità, anticipa i colpi di scena, evita le scene madri[4], coglie sempre alla sprovvista. Per tradizione portati a una lettura simbolica, i critici locali sono comunque pronti a cogliere i parallelismi tra la storia di Lin e quella della società taiwanese: prima succube di una società patriarcale fondata sui modelli giapponesi, e via via ribelle, schiava della corsa al successo, infine indipendente e aperta verso il futuro (Lin decide di non conoscere la verità sulla scomparsa del marito, forse suicida, forse fuggito in Giappone).

That Day, on the Beach si conclude con una nota ottimista un po' appiccicata, che non fa dimenticare i lati oscuri, né redime i personaggi che falliscono: dalla pianista che fugge e perde le radici, al fratello che accetta l'autorità del padre. Il secondo film di Yang, *Taipei Story* (1985), è ancora più esplicito nel descrivere la società taiwanese, più realistico e accurato nel disegno dei personaggi, ed è animato da uno spirito più radicalmente pessimista. I protagonisti sono Lon, un ex campione di baseball (cui viene dedicato il flashback televisivo della partita del 1969, in cui la nazionale giovanile vinse i mondiali) e la sua compagna Chin, una donna in carriera, che è stata declassata a segretaria e si è licenziata. Se *That Day, on the Beach* denuncia una società in cui i sessi sono separati (il marito di Lin passa tutte le sere con i colleghi di lavoro, costretto a ubriacarsi), *Taipei Story* mostra che l'occidentalizzazione non è una soluzione. Lon e Chin sono una coppia avanzata, convivono senza essere sposati, ma non sono quasi mai assieme: sono soli quanto i loro omologhi di *That Day, on the Beach*. Yang svela a poco a poco i personaggi, e li porta verso due destini diversi: per Chin la ricerca del successo, per Lon il ritorno verso un'etica più arcaica, più onesta ma perdente (decide di non partire per gli Stati Uniti, e di aiutare il padre della sua ragazza). La regressione di Lon è suggellata dalla sua uccisione per mano di un teppista, in una circostanza tanto più dolorosa quanto più assurda e imprevista.

In *Taipei Story* Yang non solo allarga lo sguardo a frange meno fortunate della società (il tassista amico di Lon), ma introduce anche un doppio confronto generazionale: non solo tra i padri e i figli, come nel primo film, ma anche tra i giovani e i loro fratelli minori. Prima di *Daughter of the Nile* (1987) di Hou, Yang riprende una generazione di giovani sbandati e discotecari, violenti e senza futuro. La sequenza, se vogliamo un po' in stile *Roma* di Fellini, in cui i motociclisti passano davanti a un edificio con l'immagine di Chiang Kai-shek e una scritta luminosa che dice «Lunga vita alla Cina Nazionalista e al suo presidente Chiang», all'epoca dovette fare un certo scalpore[5]. Quello che colpisce ancora oggi è la presenza di uno

sguardo vigile, attento ai paradossi, che non concede sconti ai personaggi consegnandoli a una sorte insensata, ma non per questo è freddo o entomologico.

Con *The Terrorizer* (1987), apice della prima fase di Yang, l'intento dimostrativo è tradito immediatamente dalla struttura: tre nuclei di personaggi appartenenti a diverse classi sociali si incrociano e si mescolano, fino a una conclusione tragica. Un figlio di papà vagabondo ossessionato dalla fotografia, una ragazza euroasiatica (Ah-sun) che adesca uomini d'affari per rapinarli, una scrittrice in crisi (Yu-fen) e il suo marito arrivista sono le pedine di un gioco sociale complicato dal tema postmoderno[6] degli scambi tra finzione e realtà. L'ironia emerge nel momento in cui gli incroci dei personaggi sono determinati da equivoci, fraintendimenti, calcoli sbagliati: come se solo il fallimento e l'incomprensione possano essere il motore degli eventi. A partire da uno scherzo telefonico, Yu-fen elabora un romanzo su un adulterio, che suo marito prende tragicamente alla lettera: e i due finali alternativi, in cui lo vediamo prima fare una strage e poi suicidarsi, ci lasciano il dubbio su ciò che appartenga al romanzo o alla "realtà". Inevitabilmente paragonato ad Antonioni per l'enfasi sulle architetture disumanizzate e per alcuni elementi dell'intreccio (l'ingrandimento di una fotografia), *The Terrorizer* mostra un regista che allarga il raggio d'osservazione su una società sfuggente, e cerca di afferrarla con un meccanismo narrativo sempre più complesso.

Per capire il cinema taiwanese è sempre utile la nozione di «struttura indefinita» coniata dal critico e sceneggiatore Xiao Ye[7], con il fine di indicare un complesso di elementi stilistici e narrativi che sfumano i rapporti causali tra le sequenze, fanno emergere «significati non apparenti» e richiedono l'intervento dello spettatore. Molti elementi del linguaggio di Yang fanno sicuramente parte di un vocabolario comune dei registi taiwanesi:

– Il piano-sequenza (anche se mai esclusivo, e bilanciato da un montaggio a volte molto serrato: nelle scene di violenza di *The Terrorizer*, per esempio).

– L'uso dell'ellissi e l'omissione delle scene madri (memorabile, in *Taipei Story*, la morte fuori campo di Lon: l'abbiamo lasciato sanguinante sul ciglio della strada, ma poi non vediamo neanche il suo cadavere: solo una macchia di sangue sul marciapiedi, e un barelliere accanto a un'ambulanza che, senza fretta, fuma una sigaretta con un poliziotto).

– L'indeterminazione nei rapporti tra una sequenza e l'altra: a volte sono adiacenti nello spazio e nel tempo, a volte sono lontane, senza che intervenga alcuna marca sintattica a segnalarlo; in alcuni casi si crea l'illusione che due luoghi separati siano contigui.

– L'uso di sequenze apparentemente povere di contenuto narrativo.

– Il ricorso a immagini fortemente simboliche: in *The Terrorizer*, la gigantografia del volto di Shu-an, ottenuta con un mosaico di foto appese a un muro, viene fatta vibrare da una corrente d'aria, come a distruggere l'identità faticosamente ricomposta. Frequenti, in questo periodo, le sequenze in cui gli oggetti sembrano dotati di vita propria (una lattina di Pepsi giocattolo, le ombre proiet-

tate dai fari su una casa in *Taipei Story*); mentre ricorrono anche nei film più recenti quelle di personaggi che accendono o spengono una luce.

In parallelo, nel primo cinema di Yang si nota qualcosa di diverso: come scrive Liu Jiayin, «una consumata visione estetica di tipo occidentale fa spesso sì che, sul piano visivo, le scene serbino una proporzione e una bellezza di colori di accentuata plasticità»[8]. Se un certo calligrafismo, presente in *Expectations* e in *That Day, on the Beach* (fotografato da Christopher Doyle, poi celebre per le collaborazioni con Wong Kar-wai), viene presto superato, Yang si impone subito come regista-costruttore, in senso classico e se vogliamo occidentale, piuttosto che come regista-ricettore alla stregua di Hou, che lascia spazio all'imprevisto. Se nelle inquadrature di Hou spesso non si sa mai dove posare lo sguardo – non c'è un centro, o ce n'è più di uno –, Yang è un regista più geometrico e analitico. Michel Egger ha colto perfettamente il carattere del suo sguardo con parole che valgono sia per film come *Taipei Story*, sia per quelli più recenti:

> Pochi registi hanno filmato la città con una tale pertinenza, con un senso così acuto dell'influenza che un'architettura può avere sulla vita delle anime. Giocando sui pieni e suoi vuoti, Edward Yang sviluppa una geometria dello spazio molto complessa, che imprigiona i personaggi in un'inestricabile rete di linee verticali e orizzontali, di corridoi che fuggono verso un punto di luce o di oscurità, di sguardi obliqui e di luoghi generalmente chiusi e concentrici (uffici, stanze di appartamento o di ospedale, cabine telefoniche, discoteche). L'elemento strutturante di questo spazio è il vetro. Onnipresenti, le finestre trasformano il mondo in un acquario gigante. Filmate dall'interno o dall'esterno, striate da una tapparella o velate dalla carta nera, ma soprattutto provviste di sbarre, avvicinano i personaggi per meglio separarli dal mondo e dagli altri, rivelano la loro incapacità di comunicare e la loro alienazione in un labirinto di riflessi[9].

La "bellezza" delle inquadrature di Yang, attratto da riflessi e superfici trasparenti, dalle geometrie che ingabbiano le persone, nasconde un contenuto disumanizzante, illusorio. Gli intrecci di linee orizzontali e verticali, i quadri nel quadro, le finestre nell'inquadratura, non sono mai un estetismo da fan di Ozu, ma l'espressione di uno sguardo che estrae significati dalle cose: attento ai valori simbolici e conscio delle trappole.

Parte di questa estetica manifesta l'assorbimento di una grammatica da Nouvelle Vague, per probabile influsso della New Wave hongkonghese di Patrick Tam e Tsui Hark. Xiao per primo notava, in *That Day, on the Beach*, lo sforzo di evitare le convenzioni nel montaggio del sonoro: il caso più semplice è quando il rumore di una pallina che rimbalza contro un muro viene anticipato nell'immagine precedente, quando la fonte non è stata ancora rivelata. Più complesso quando l'attribuzione di un dialogo o di una voce narrante oscilla tra un personaggio e un altro: in *The Terrorizer* la voce dello scherzo telefonico, in cui Ah-sun si finge suicida, è sovrapposta al tentato suicidio di un altro personaggio femminile, creando un parallelismo beffardo e tragico. Ma se tale repertorio modernista e straniante (in cui va fatto rientrare anche l'uso della musica classica a mo' di commento incongruo: vedi la Sesta di Beethoven nella scena dell'adulte-

rio paterno in *That Day, on the Beach*) non è ignoto al cinema di Hou degli anni '80 (in particolare *The Boys from Fengkuei*, 1983), Yang manifesta una tendenza più netta a marcare i nodi del racconto, a intervenire esplicitando direttive di senso. Frecce e segnali stradali, non a caso, tornano spesso nelle inquadrature.

Un'altra prova si ha nei finali: tanto casuali e buttati lì nei film di Hou (un personaggio che scompare nella folla o in un paesaggio), tanto forti e significativi in quelli di Yang: in *Taipei Story* alla morte casuale di Lon segue un colloquio di lavoro di Chin (probabilmente ignara) in un ufficio ancora vuoto, disumanizzato. Anche l'insistenza sull'atto violento come chiave della struttura narrativa è indice di una poetica della frattura, che presuppone una visione della realtà assai diversa dall'equidistanza di Hou. Va detto, tuttavia, che la pregnanza simbolica delle soluzioni narrative di Yang non è mai facilmente didascalica: il compito di trarre la conclusione dagli accostamenti è sempre lasciato allo spettatore, i conflitti rimangono in sospeso. Basti pensare all'ultima immagine di *The Terrorizer*, in cui Yu-fen si sveglia, sembra avere percepito telepaticamente il suicidio del marito (sempre che non si tratti di un incubo) e vomita. Lo stacco brusco sul gesto crudo è di un'ambiguità vertiginosa: e trasforma in un dramma ciò che potrebbe essere anche una nota di speranza – il fatto che Yu-fen sia finalmente incinta.

I quattro anni che separano *The Terrorizer* da *A Brighter Summer Day* sono dovuti alla lunga gestazione di un progetto impegnativo (il film è lungo quattro ore, la maggior parte del cast è composto da non professionisti, meticolosamente istruiti); tra l'altro l'ambientazione nel 1960 costringe Yang a una faticosa ricerca di *locations*, in un'isola dove la modernizzazione selvaggia ha già fatto piazza pulita del passato recente. Ma *A Brighter Summer Day* manifesta anche una svolta. Diventato definitivamente produttore di se stesso, Yang regola i conti con il passato; e l'esempio di Hou è di sicuro determinante. L'ambiente famigliare che racconta Yang, con il padre funzionario governativo espatriato, è affine a quello di *A Time to Live, a Time to Die* (1985) di Hou, con i figli che scontano l'assenza di modelli forti e trovano nelle bande giovanili l'unico elemento di identità; mentre al film più celebre di Hou, *A City of Sadness* (1989), rimandano le dimensioni epiche, il trattamento di temi in precedenza banditi dalla censura (in questo caso le persecuzioni del "terrore bianco" del Kuo Min Tang) come pure il finale, con la vita casalinga che riprende dopo la tempesta, mentre la radio snocciola l'elenco degli studenti promossi.

Se nei primi film di Yang l'intento dimostrativo era evidente dalla costruzione di intrecci basati su parallelismi ed equivoci ironici, in *A Brighter Summer Day* la narrazione è quella più libera e indeterminata dell'affresco e del mosaico: dove, come in a *A City of Sadness*, gli accostamenti tra una sequenza e l'altra a volte sono simbolicamente significativi, e a volte opachi, a esprimere la casualità della vita. «Non puoi cambiare me come non puoi cambiare il mondo», dice Ming a S'ir prima di essere accoltellata. E l'atto di violenza imprevedibile, per altro anticipato dal titolo cinese del film («Il caso del giovane assassino di via

A Confucian Confusion

Guling»[10]), non è più il punto di crisi verso cui precipita l'intreccio, ma solo uno dei suoi tanti elementi.

Facendo i conti con la memoria, Yang si fa più ricettivo, pacato, elegiaco (il rapporto di S'ir con il padre, perseguitato politico che capisce la sua inquietudine, è particolarmente toccante). Adottando come punto di vista privilegiato quello degli adolescenti, che costruiscono faticosamente la propria identità tra Elvis Presley, Tolstoj, il cinema, la violenza, il militarismo e il cristianesimo, Yang adotta una forma più distesa, più "taiwanese" se vogliamo. Certo, rimane molto della tensione modernista dei film precedenti: l'uso ambiguo delle voci fuori campo; la pregnanza dell'alternanza tra tenebre e luce (gran parte del film è girato di notte, dato che il protagonista S'ir frequenta una scuola serale, e a Taiwan in quell'epoca spesso manca la corrente elettrica); la presenza di immagini simboliche e ricercate (due personaggi ridotti a macchie di colore riflesse sulla vernice di una porta), di ellissi spettacolari e coraggiose. Al tempo stesso, il montaggio cede il posto al piano-sequenza, fluido e mobile; totali e campi lunghi prevalgono sui primi piani; la profondità di campo diventa essenziale per strutturare l'azione. La maggiore empatia viene così bilanciata da uno sguardo più distante e imparziale. Se l'immagine resta sempre più organizzata che in Hou, Yang fa i conti con la rappresentazione del caos nelle scene delle risse al buio, ai limiti dell'invisibilità.

Tre anni passano tra *A Brighter Summer Day* e *A Confucian Confusion*: nel frattempo Yang insegna al National Institute of Arts e mette in scena due *pièces* con la sua nuova società di produzione, la Atom Films & Theater. Il film del 1994

Jonathan Chang in *Yi Yi*

segna il ritorno alla contemporaneità ed è evidentemente influenzato dall'esperienza teatrale: l'uso del piano-sequenza e dei totali si radicalizza anche rispetto al film precedente. È curioso vedere come Hou e Yang, per quanto le loro strade si siano separate dopo *Taipei Story*, seguano un percorso in qualche modo parallelo, non solo nei temi, ma anche nello stile. Negli anni '90 entrambi semplificano drasticamente il linguaggio, abolendo quasi l'uso del montaggio e del primo piano, fino al punto di girare ogni sequenza con un piano unico (come succede in *Good Men, Good Women* e in gran parte di *A Confucian Confusion*).

La società taiwanese degli anni '90 diventa ancora più complessa, e l'allargamento dell'orizzonte asiatico crea nuove tensioni: da una parte perdura la minaccia della bellicosa Cina popolare, specie dopo la tragedia di piazza Tien-An-Men; dall'altra torna in scena il Giappone: il colonizzatore del periodo prebellico diventa partner economico (anche nella produzione cinematografica) e centro irradiatore di mode, alternativo agli Stati Uniti. Per Yang il totale e il piano-sequenza diventano un modo per mettere la realtà in prospettiva, alla giusta distanza, e lasciare libero lo spettatore di giudicare gli eventi; per dargli il tempo di assorbire tutte le informazioni disseminate negli ambienti, e che connotano minuziosamente lo status sociale dei personaggi. Ancora più di Hou, Yang è maestro nel far parlare le scenografie, gli arredi, le architetture; al contrario di Hou, che in *Goodbye South, Goodbye* (1996) si interroga sulla perdita di senso del rapporto tra città e campagna, Yang rimane ancorato alla metropoli; e se Hou sospende il senso delle cose e si affida a mezzi espressivi non verbali (in primo luogo la musica), Yang si affida alla parola, al dialogo, e non teme di sporcarsi le mani con la satira.

La difficoltà per lo spettatore occidentale di entrare in sintonia con *A Confucian Confusion* – dove una decina di personaggi mettono in discussione la propria vita lavorativa e sentimentale nell'arco di tre giorni – si deve in parte alla quantità di riferimenti alla politica e alla società locale[11]. Ma è anche vero che Yang a volte si lascia prendere la mano dall'urgenza di comunicare; e se personaggi come Qiqi, ingenua e arrampicatrice, sono riusciti nella loro ambiguità, altri diventano caricature ripetitive.

Uno dei problemi spesso evidenti nel cinema di Yang è quello di organizzare un'ampia rete di personaggi: per questo le quattro ore di *A Brighter Summer Day* non sono pleonastiche, data la ricchezza della materia, e la versione lunga è anzi assai più riuscita di quella "breve" di tre ore, troppo focalizzata su S'ir. Ma se in *A Confucian Confusion* gli squilibri narrativi sono evidenti, nei suoi ultimi due film la struttura dell'intreccio trova un equilibrio quasi miracoloso tra la forma indeterminata dell'affresco e quella dimostrativa dell'analisi sociologica.

Mahjong, in concorso a Cannes nel 1996, è uno dei film orientali più sottovalutati dell'ultimo decennio: penalizzato da un mercato d'essai schizofrenico e da una critica occidentale paga di avere appena scoperto un altro taiwanese, Tsai Ming-liang – generazionalmente figlio di Yang e di Hou, e per molti versi più "facile" e anche più furbo. L'affresco della Taipei contemporanea di *Mahjong* comprende padri e figli, ricchi e marginali, gangster e – nuovo elemento – stranieri arrivati per fare fortuna (e verso cui Yang è impietoso). Uno dei motori dell'intreccio – i mafiosi che ricercano Winston Chen, truffatore sparito col malloppo – è tratto da un fatto di cronaca. L'invenzione di Yang è di trasformare Chen in un pentito, un perdente, un suicida; e di confrontarlo con un figlio (Red Fish) che, educato al cinismo, non riesce a credere che proprio il genitore abbia cambiato faccia. Il tradizionale tema della ribellione dei figli contro i padri deboli subisce così un'evoluzione paradossale, ma ironicamente all'altezza dei tempi. L'altro nucleo narrativo è legato a una ragazza francese, che è stata piantata dal suo fidanzato inglese e che, sperduta a Taipei, cade nelle grinfie della banda di Red Fish, che vorrebbe venderla al miglior offerente.

L'equivoco, il fraintendimento, la difficoltà di comunicare (nel film si parlano almeno quattro lingue diverse) continuano a essere il punto di partenza dell'ironia di Yang. Che qui gioca, con maggiore risolutezza che in passato, su un'ampia varietà di registri e di generi. Il trapasso dalla commedia al noir, dalla satira alle esplosioni di violenza, dal romanticismo all'assurdo e all'erotismo bizzarro avviene senza la minima forzatura. Il piano-sequenza, usato senza l'autodisciplina rigida e un po' limitante di *A Confucian Confusion*, è uno strumento duttile per seguire l'evolversi di un'azione, fino a conclusioni (come l'omicidio di un uomo d'affari da parte dello sconvolto Red Fish) imprevedibili in partenza, ma alla fine ineluttabili. Il senso ultimo è sospeso: rimane la radiografia straordinariamente vitale di un mondo di paradossi, sospeso tra due Cine e due passati, Oriente e Occidente, corruzione e tradizione svuotata di senso. Un ritratto locale, idiosincratico, ma facilmente universalizzabile: con molto da dire sulla condizio-

ne contemporanea, su una società dove «nessuno sa ciò che vuole, e tutti aspettano che gli si dica quello che devono fare».

La conclusione di *Mahjong*, con il disfacimento della banda di Red Fish, è molto meno forte che nei film degli anni '80 e si apre, come succedeva in *A Confucian Confusion*, a una nota di romanticismo. Può sorprendere che un regista lucido e alieno dai compromessi come Yang faccia concludere due suoi film, uno dopo l'altro, con un bacio: ma nel contesto della narrazione non sembra una forzatura; è lo sbocco di una delle tante piste narrative; e l'intenerimento fa parte del mondo di Yang quanto il cinismo, l'ironia o l'improvvisa accensione di violenza.

È stato con *Yi Yi*, premio per la regia a Cannes nel 2000, che la critica occidentale ha finalmente scoperto Yang. Un altro affresco, di ampie proporzioni (quasi tre ore), un altro ritratto di Taipei, ma con una trasferta in Giappone; più omogeneo di *Mahjong* dal punto di vista sociale (i personaggi appartengono tutti alla media borghesia, e ruotano attorno alla famiglia di NJ Jian, che lavora in una ditta di software), ma con un'ampia escursione generazionale: accanto agli adulti, hanno uguale importanza il piccolo Yang-yang, di otto anni, e sua sorella, l'adolescente Ting-ting, due personaggi straordinari che, come quelli abbozzati in *Expectations*, scoprono le prime ingiustizie e i primi turbamenti. Sicuramente si tratta di uno dei film più riusciti e armonici finora girati da Yang, certamente il più accessibile. L'unico rammarico è che in Italia sia stato penalizzato da una distribuzione incompetente (che pare non averne compreso né il valore né le potenzialità) e da un doppiaggio mediocre.

Dal punto di vista narrativo, *Yi Yi* sembra una *summa* di temi e meccanismi rodati: l'equivoco, l'atto violento imprevedibile (il riflessivo Fatty, folle di gelosia, uccide Lili, vicina di casa di Ting-ting), il ritorno del passato (NJ incontra un amore di gioventù), la satira (la moglie di NJ, ignara delle inquietudini del marito, cerca evasione in un tempio buddista; il cognato A-Di, rappresentante del taiwanese medio, sospeso tra superstizioni e arrivismo, si butta in speculazioni azzardate e tenta un grottesco suicidio). L'intreccio dei personaggi è complesso, ma non c'è la programmaticità di *A Confucian Confusion*, che alludeva sarcasticamente alla *soap opera* per distanziarsi dal personaggi. Qui Yang si pone al loro livello e, se non rinuncia a un'organizzazione ironica dei vari flussi narrativi (esemplare l'uso del montaggio parallelo: i patemi dei genitori sono ridimensionati dai macchinosi e comici tentativi di Yang-yang per riempire d'acqua un palloncino), spesso si fa da parte.

Lo sguardo predilige il campo lungo, le sequenze si succedono con apparente casualità e solo in un momento successivo diventano significative. All'inizio Ting-ting lascia la spazzatura sul balcone di casa, distratta da Lili che bacia il fidanzato Fatty, giù in strada. Yang utilizza questo episodio apparentemente opaco per presentare con chiarezza lo spazio in cui si svolgerà la storia (i due appartamenti antistanti, la sopraelevata vicino al condominio) e per cominciare a definire i personaggi. Solo in seguito sapremo che a questo episodio Ting-ting legherà il proprio senso di colpa. Sua nonna, infatti, è stata colta da un

ictus portando nel cassonetto i rifiuti lasciati sul balcone. Ovviamente Yang non mostra la sequenza della nonna che stramazza, né quella in cui Ting-ting verbalizza il proprio rimorso: tra campi lunghi ed ellissi, l'economia dell'informazione è massima, ma il contenuto è chiarissimo. La distanza per Yang non è comunque un dogma: in *Yi Yi* riscopre la potenza espressiva del dettaglio, come nella sequenza in cui la mano di Ting-ting tocca quella della nonna paralizzata, lasciando fuori quadro i volti dei due personaggi.

Di *Yi Yi* è stata universalmente lodata la naturalezza delle inquadrature, la sapienza di un ritmo narrativo che sintetizza in un arco ristretto (tre settimane) la totalità dell'esperienza umana: un matrimonio, una nascita e un funerale, che segnano inizio, centro e fine del film. Ma Yang non è un purista o un arcade. La sua costruzione dell'immagine è complicata sistematicamente dal ricorso a vetri che riflettono e raddoppiano gli spazi, a seconda che le luci siano accese o spente. Spesso egli crea paradossi visivi in cui esterno e interno si confondono, e i personaggi si sovrappongono, o sembrano dissolversi nella metropoli.

Yi Yi è anche il primo film di Yang in cui si parla esplicitamente di cinema e in cui viene sviluppata una teoria dell'immagine. Seduto di fronte alle locandine dei film americani al Warner Village di Taipei, Fatty afferma: «I film sono come la vita, è per questo che li amiamo». «Allora perché non stare a casa e vivere?» ribatte Ting-ting. «Viviamo tre volte di più da quando sono stati inventati i film», argomenta Fatty: il cinema infatti ci permette di avere esperienze che nella vita di tutti i giorni non ci sarebbero concesse, come quella dell'omicidio. Di rado si è sentito in un film un elogio così convinto e suggestivo della cinefilia. Ma l'ironia yanghiana evita qualunque tentazione celebrativa: e proprio Fatty diventa un assassino.

Yang ha meno remore nell'identificarsi con il piccolo Yang-yang, artista incompreso (e sbeffeggiato dal suo maestro) che fotografa zanzare invisibili, frammenti insignificanti, e soprattutto la nuca delle persone: «l'altra metà della verità» che i loro occhi non raggiungono. La parabola è chiara, ma il modo in cui è svolta allontana ogni didatticismo e introduce, anzi, un elemento di sorridente ambiguità. Di primo acchito, la sequenza delle polaroid scattate dal bambino risulta irresistibilmente buffa: le surreali teste viste da dietro sembrano rivelare tratti magari nascosti delle persone («Ma questo sono io!» esclama A-Di, dopo un attimo di incertezza). A pensarci bene, però, le nuche, mute e inservibili, non fanno che manifestare nostalgia per il volto. Senza voler togliere nulla al genio del piccolo fotografo, Yang sa che ciò che possiamo vedere normalmente è altrettanto interessante[12].

Fonti e bibliografia

Lab 80 ha in distribuzione *Taipei Story*; RaiSat ha trasmesso la versione breve di *A Brighter Summer Day*; l'Istituto Luce ha distribuito *Yi Yi* nelle sale: qui finisce la reperibilità italiana di Yang, anche se nel dicembre 2001 una retrospettiva su Yang è stata ospitata dal cinema Lumière a Bologna.

Di *Yi Yi* si trova un ottimo DVD (con commento del regista) sul mercato americano. Molti suoi film, compreso *In Our Time*, sono stati editi a Hong Kong su VCD (con sottotitoli inglesi) ormai fuori commercio.

Letture essenziali: *Taiwan: nuove ombre elettriche*, a cura di Marco Müller, Marsilio, Venezia, 1988 (traduce saggi taiwanesi); AA.VV., *Taiwan. Cinema degli anni '90*, Il Castoro, Milano, 1998 (traduce interviste e saggi da riviste inglesi e francesi); Luisa Ceretto e Andrea Morini (a cura di), *Nouvelle Vague a Taiwan. Lo sguardo di Edward Yang*, «I quaderni del Lumière», 37, Bologna 2001 (con saggi di Jean-Michel Frodon e Marco Müller).

1. Xiao Ye, *Storia di un movimento*, in Marco Müller (a cura di), *Taiwan: nuove ombre elettriche*, Marsilio, Venezia, 1988, p. 100.
2. Liu Jiayin, *Il terrorista*, in M. Müller (a cura di), *Taiwan: nuove ombre elettriche*, cit., p. 165.
3. La situazione è curiosamente analoga a quella di *Sotto la sabbia* (*Sous le sable*, 2000) di François Ozon.
4. «Il padre costringe il figlio maggiore a prendere moglie; quando Sylvia Chang torna a casa vede il fratello inginocchiato a terra, che raccoglie i resti di un bicchiere in frantumi. La scena della tempesta è già passata. All'epoca del "vecchio cinema" nessun regista avrebbe potuto permettersi si sorvolare sulla scena dello scontro», scrive Zhang Hongzhi, in *Origini e prospettive del Nuovo Cinema*, pubblicato in M. Müller (a cura di),*Taiwan: nuove ombre elettriche*, cit., p. 70.
5. Secondo Zhang Jinman si tratta di «una delle inquadrature più provocatorie del cinema cinese»; cfr. il suo articolo *Memoria collettiva e coscienza politica: Yang Dechang*, in M. Müller (a cura di), *Taiwan: nuove ombre elettriche*, cit., p. 161.
6. Fredric Jameson ha dedicato al film un lungo e arduo saggio (*Remapping Taipei*, in *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, Indiana University Press-British Film Institute, Bloomington-London, 1992), utile quando analizza la costruzione spaziale del film in rapporto a Taipei, più fumoso quando chiama in causa un'eterogenea tradizione occidentale (da Manzoni a Gide e Perec) per trattare il tema postmoderno della *mise en abyme*.
7. Xiao Ye, *Storia di un movimento*, in M. Müller (a cura di),*Taiwan: nuove ombre elettriche*, cit., pp. 103-104.
8. Liu Jiayin, *Il terrorista*, ivi, pp. 166-167.
9. Michel Egger, *Edward Yang. Profil d'une oeuvre*, «Positif», 375-376, 1992; trad. it. in AA.VV., *Taiwan. Cinema degli anni '90*, Il Castoro, Milano, 1998.
10. Si tratta di un fatto di cronaca che all'epoca fece scalpore; una didascalia (presente solo nella versione lunga) ci dice che il giovane omicida venne condannato a morte, ma la pena in seguito venne commutata.
11. Come spiega Tony Rayns (*Yang's Comedy. On the Set of "A Confucian Confusion"*, «Sight and Sound», 7, 1994, p. 24) il titolo cinese significa "Il tempo dell'indipendenza", con riferimento al movimento secondo cui Taiwan deve rinunciare alla riunificazione con la Cina, e proseguire per la propria strada. Nei dialoghi del film le teorie politiche («un Paese, due Governi», «un Paese, due Sistemi») sul rapporto tra Cina popolare e Cina nazionalista/Taiwan vengono burlescamente interpretate in chiave sessual-coniugale.
12. «L'idea che ha Yang-yang di fotografare la nuca delle persone per mostrare loro ciò che non possono vedere è un modo per suggerire quanto io sia felice che non vediamo "l'altra metà della verità". Dopo tutto è in quella metà che costruiamo la nostra creatività», afferma Yang in un'intervista con Tony Rayns sul sito Asian Film Connections (http://www.usc.edu/isd/archives/asianfilm/).

Un ringraziamento a Michael Campi e Marco Müller.

Filmografia

I titoli sono indicati in questo ordine: titolo inglese, titolo mandarino, traduzione letterale del titolo mandarino, eventuale titolo italiano.

Floating Weeds/Fuping [Erba palustre]
Sceneggiatura: Edward Yang; *fotografia* (col.): Lu Chengzuo, Zhuang Zhicheng, Lin Shuqiao, Wang Zihu; *musica*: Edward Yang; *interpreti*: Ke Suyun, Zhuang Li; *produzione*: Sylvia Chang, Tong Yiqing; *origine*: Taiwan, 1981; *durata*: 180'. Film per la TV in due parti.
In Our Time/Guanying de gushi [Storie del tempo che passa]
Secondo episodio: **Expectations/Zhiwang** [Aspettative]
Sceneggiatura, musica: Edward Yang; *interpreti*: Annie Shi, Zhang Naizhen; *produzione*: CMPC; *origine*: Taiwan, 1981; *durata*: 30'.
I registi degli altri episodi sono Tao Dechen, Ke Yizheng e Zhang Yi.

That Day, on the Beach/Haitan de yitian [Quel giorno sulla spiaggia]
Sceneggiatura: Edward Yang, Wu Nien-jen; *fotografia* (col.): Christopher Doyle, Zhang Huigong; *musica*: Lin Minyi; *montaggio*: Liao Qingsong; *interpreti*: Sylvia Chang (Lin Jiali), Hu Yinmeng (Ching-ching), Mao Xuewei (Cheng Dewei, marito di Lin), Hou Hsiao-hsien (collega di Cheng); *produzione*: Sylvia Chang per CMPC e Cinema City; *origine*: Taiwan/Hong Kong, 1983; *durata*: 164'.

Taipei Story/Qingmei Zhuma [Amore d'infanzia]
Sceneggiatura: Edward Yang, Chu Tien-wen [e Hou Hsiao-hsien]; *fotografia* (col.): Yang Weihan; *musica*: Edward Yang; *montaggio*: Wang Qiyang, Song Fanchen; *interpreti*: Hou Hsiao-hsien (Lon), Tsai Chin [Cai Qin] (Chin), Wu Nien-jen (amico di Lon); *produzione*: Edward Yang, Hou Hsiao-hsien; *origine*: Taiwan, 1985; *durata*: 110'.

The Terrorizer/Kongbu fenzi [Terroristi]
Sceneggiatura: Xiao Ye, Edward Yang; *fotografia* (col.): Zhang Zhan; *musica*: Weng Xiaoliang; *montaggio*: Liao Qingsong; *interpreti*: Cora Miao Chien-ren (Chou Yu-fen), Wang An (Shu-an), Li Liqun (marito di Chou); *produzione*: CMPC e Golden Harvest; *origine*: Taiwan/Hong Kong, 1986; *durata*: 109'.

Chengren youxi [Giochi per adulti]
coregia: Hou Hsiao-hsien e Chen Guofu; *interprete*: Tsai Chin [Cai Qin]; *origine*: Taiwan, 1987; *durata*: 60'. Video musicale.

A Brighter Summer Day/Guling jie shaonian sha ren shijian [Il caso del giovane assassino di via Guling]
Sceneggiatura: Edward Yang, Yan Hong-ya, Yang Shun-ch'ing, Lai Ming-tang; *fotografia* (col.): Zhang Hui-gong, Li Longyu; *musica*: Zhan Hong-ta; *montaggio*: Chen Bowen; *scenografia*: Yu Weiyan, Edward Yang; *interpreti*: Zhang Zhen (Xiao S'ir), Lisa Yang (Ming), Zhang Guozhu (Zhang Yu, padre di S'ir), Elaine Jin (madre di S'ir), Wang Juan (sorella), Lin Hing-ming (Honey); *produzione*: Yu Weiyan per Edward Yang and His Gang; *origine*: Taiwan, 1991; *durata*: 237'/185' (versione breve).

A Confucian Confusion/Duli shidai [Il tempo dell'indipendenza]
Sceneggiatura: Edward Yang; *fotografia* (col.): Arthur Wong, Zhang Zhan, Li Longyu, Hong Wuxiu; *musica*: Antonio Lee; *montaggio*: Chen Bowen; *interpreti*: Ni Shujun (Molly), Chen Xiangqi (Qiqi), Wang Weiming (Ming), Wang Yeming (Birdy), Wang Bosen (Akeem); *produzione*: Yu Weiyan per Atom Films; *origine*: Taiwan, 1994; *durata*: 125'.

Mahjong/Maijiang [Mahjong]
Sceneggiatura: Edward Yang; *fotografia* (col.): Li Yixu, Li Longyu; *montaggio*: Chen Bowen; *interpreti*: Virginie Ledoyen (Marthe), Tang Congsheng (Red Fish), Ke Yuluen (Luen-Luen), Zhang Zhen (Hong Kong), Wang Qizan (Little Buddha), Carrie Ng (Angela), Nick Erickson (Marcus), Diana Dupuis (Ginger), Zhang Guozhu (Winston Chen), Elaine Jin (sua moglie); *produzione*: Yu Weiyan per Atom Films; *origine*: Taiwan, 1996; *durata*: 121'.

Yi Yi – A One and a Two... /Yi Yi [Individualmente]
Yi Yi – E uno... e due...
Sceneggiatura: Edward Yang; *fotografia* (col.): Yang Weihan; *musica e scenografia*: Peng Kaili; *montaggio*: Chen Bowen; *interpreti*: Wu Nien-jen [Wu Nianzhen] (NJ Jian), Kelly Lee (Ting-ting), Jonathan Chang (Yang-yang), Issey Ogata (Ota), Elaine Jin (Min-min), Ke Suyun (Sherry), Chen Xisheng (A-Di), Tang Ruyun (*la nonna*); *produzione*: Shinya Kawaai e Naoko Tsukeda per Atom Films e Pony Canyon Inc.; *origine*: Taiwan/Giappone, 2000; *durata*: 173'.

Yang è autore di tre commedie: *Likely Consequence/Ruguo* (1992) *Growth Period/Chenzhang Jijie* (1993); *Century 21/Shiji Ershiyi* (2000); delle prime due sono state girate versioni video.

La produzione documentaria di Phil Jutzi nella tarda Repubblica di Weimar

Gabriela Jacomella

In ben pochi periodi storici e altrettanto poche circostanze politiche e sociali si è creato un terreno così fertile per la storia del cinema come nella Germania di Weimar. Lo sviluppo di nuove tecniche espressive andava, in quegli anni, di pari passo con la formazione di un modello inedito di figura spettatoriale e con lo stabilirsi di un'interazione profonda tra gli umori e le pulsioni interne al tessuto sociale, da un lato, e i messaggi impliciti nella produzione artistica, dall'altro. Questo progressivo coagularsi del cinema intorno all'essenza della società si rispecchia, ovviamente, nei capolavori di maestri quali Pabst, Lang, Murnau, nelle sceneggiature di Carl Mayer, negli interventi critici di Béla Balázs. Ma vi sono luoghi ancora oggi misconosciuti nella mappa complessa del cinema weimariano, momenti di riflessione attenta e assolutamente attuale sulle potenzialità di quella che Pudovkin definiva "la settima arte" e di cui si iniziava a intuire la straordinaria capacità di infiltrarsi nelle pieghe del quotidiano, nella coscienza degli spettatori. Uno di questi luoghi fu la produzione cinematografica legata all'opposizione intellettuale di sinistra raccoltasi intorno alla KPD (*Kommunistische Partei Deutschlands*). All'interno di questo gruppo – al fianco di intellettuali del calibro di Bertolt Brecht, Slatan Dudow, Käthe Kollwitz, lo stesso Balázs – una delle figure più interessanti, più note e al contempo meno studiate è quella di Philipp Jutzi (altrimenti detto Piel, o Phil).

Caduto nell'oblio nell'immediato dopoguerra, complice la sua adesione alle fila del partito nazista, Jutzi torna al centro dell'attenzione della critica militante (soprattutto francese e italiana) nel corso degli anni '70. Anche il nuovo cinema tedesco, dalle decise connotazioni politiche e sociali, rende omaggio al dimenticato regista del Palatinato: nel 1975 Fassbinder sceglie, per il suo film forse più critico nei confronti della sinistra, un titolo – *Mutter Küsters' Fahrt zum Himmel* (Il viaggio di mamma Küsters verso il cielo) – che si riallaccia apertamente al melodramma proletario girato nel 1929 da Jutzi. Pochi anni dopo, nel 1980, sarà la volta di *Berlin Alexanderplatz*: l'epico ritratto berlinese di Alfred Döblin, filmato per la prima volta da Jutzi nel 1931, diviene, in mano a Fassbinder e grazie a una coproduzione italo-tedesca, un serial tv in 13 puntate, 933 minuti con un epilogo onirico e visionario. A conferma di una consonanza di interessi che va oltre le nemesi storiche e la lontananza temporale.

Non si può comunque sostenere che la critica contemporanea abbia esaminato a fondo tutte le implicazioni e la peculiarità di una figura controversa come quella di Phil Jutzi. Di fatto, i film studiati in maniera più o meno cursoria sono stati sempre gli stessi: *Um's tägliches Brot* (Per il pane quotidiano, spesso tradotto con "Nostro pane quotidiano", probabilmente a causa di una trascrizione errata in cui "Um's" diviene "Unser") e, soprattutto, *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (Il viaggio di mamma Krause verso la felicità) – che si potrebbe situare a metà strada tra il Pudovkin di *Mat'* e il Pabst di *Die freudlose Gasse* –, con qualche sporadico e imbarazzato riferimento al primo, grande film sonoro di Jutzi, quel *Berlin Alexanderplatz* troppo poco *politically correct* per non suscitare indifferenza o, nel migliore dei casi, straniamenti interpretativi. Pochissimi, principalmente in ambito anglosassone, gli studi sulla produzione più specificamente documentaria di Jutzi, frutto del suo periodo di impegno politico sotto l'egida della KPD e di uno fra i suoi reparti cinematografici, la Weltfilm. Eppure proprio da queste esperienze scaturirono alcune delle costanti visive più all'avanguardia dell'opera jutziana, spunti per un'interpretazione del reale che lascia presagire alcune direttive di sviluppo del neorealismo postbellico. Ed è soprattutto nella zona franca del documentario che la produzione di Jutzi e della KPD diviene occasione e strumento per rivisitare i confini della legittimità della visione e per ristrutturare secondo una nuova prospettiva ideologica un genere che andava arenandosi nelle secche delle avanguardie e del reportage.

Phil Jutzi, come si evince facilmente dal profilo biografico e dalla filmografia[1], si forma come regista e operatore durante il boom del cinema tedesco, subito dopo la fine della Grande Guerra. La produzione jutziana della prima metà degli anni '20 si colloca senza deragliamenti all'interno della strategia narrativa dello stile internazionale: *western* popolati da indiani e fuorilegge, *detective stories*, saghe popolari della campagna tedesca, girati a Heidelberg e dintorni. Poi, il trasferimento a Berlino e l'avvicinamento a ideali e prassi artistica della KPD. È il 1925, l'anno in cui il direttore dell'*Internationale Arbeiter-Hilfe*, Willi Münzenberg dà alle stampe il noto pamphlet *Erobert den Film!* (Conquistate il cinema!)[2]. Jutzi, dal canto suo, riceve il primo incarico nella neonata Prometheus Film-Verleih: la cura dell'edizione tedesca di *Bronenosec Potëmkin*. Negli anni successivi, dal 1926 al 1931, con un picco qualitativo intorno al 1929, il regista opera esclusivamente all'interno dei collettivi di lavoro della Prometheus e della Weltfilm[3]; il successo di pubblico e critica riscosso da *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* lo rende ben presto una delle figure più note della cinematografia di sinistra, in grado di competere in patria persino con i grandi maestri sovietici. Ma nel 1931 la Prometheus fallisce[4] e ben presto Jutzi, costretto dalle contingenze economiche, aderisce alla *Nationalsozialistische Partei*. La produzione documentaria e di "melodrammi proletari" si configura, dunque, quasi come una parentesi tra due fasi artistiche assolutamente svincolate – almeno sotto il profilo ideologico – da questo blocco centrale perfettamente coeso. Uno degli interrogativi ricorrenti negli studi su Jutzi riguarda, appunto, la sincerità della sua adesione al manifesto programmatico degli

artisti della KPD. Le risposte sono il più delle volte autoreferenziali, basandosi esclusivamente sui film girati tra il 1926 e il 1931; l'interesse e l'attualità dell'opera di Jutzi, al contrario, stanno anche nell'impossibilità di fornirne una definizione univoca e nella compresenza di necessità di ordine espressivo e professionale spesso contrastanti. Ciò che rimane costante, soprattutto negli anni successivi ai trionfi di *Mutter Krausens* e *Berlin Alexanderplatz*, nei numerosissimi e pressoché ignoti mediometraggi di produzione nazista, è piuttosto l'attenzione rivolta alle potenzialità espressive del frammento documentario, non più considerato come "materiale povero" o d'avanguardia, da nobilitare con montaggi estetizzanti e commenti musicali, bensì come un valore aggiunto alla strategia narrativa del film di *fiction*: un frammento di realtà destinato a far precipitare il soluto della quotidianità nel sovrapporsi fluido di trame di fantasia.

La cifra stilistica del documentario inizia a delinearsi, nell'opera di Jutzi, con il trasferimento dal Palatinato alla *Großstadt Berlin*. Per un regista abituato a lavorare su prodotti seriali, destinati all'intrattenimento e quindi rinchiusi negli schemi narrativi tradizionali, il passaggio alle riprese a spalla, effettuate nel corso di manifestazioni, sommosse, repressioni da parte delle forze dell'ordine, dovette rappresentare uno shock emotivo e visivo, ma anche la scoperta esaltante di nuove modalità espressive. Nei pochi scritti lasciati da Jutzi a testimonianza di quel periodo travagliato si percepisce una passione quasi indiscriminata per la "raccolta delle immagini", con una tensione tale verso la ricerca di modelli originali di resa della realtà da spingerlo all'elaborazione di un nuovo concetto di cinema, un'arte che sapesse vivere la quotidianità e respirare la vita in ogni sua sfumatura. Alla base di una simile evoluzione stilistica si possono individuare pulsioni creative e intellettuali di provenienze disparate; di certo l'adesione alla KPD non fornisce di per sé sufficienti motivazioni ideologiche, perché l'accostarsi di Jutzi allo schieramento della sinistra comunista sembrerebbe in realtà più dovuto a un interesse "umanitario" e emozionale che non ad una scelta consapevole di campo politico[5].

Quel che è certo è che proprio in questi anni di concreto impegno politico Jutzi fu il principale responsabile della nascita del melodramma proletario, un genere dall'esistenza breve, ma cui si possono ascrivere alcune tra i film più interessanti del cinema tedesco tra le due guerre. Gli ultimi studi pubblicati su *Mutter Krausens Fahrt ins Glück*[6] e *Hunger in Waldenburg*[7] (Fame nel Waldenburg) mettono in luce il potenziale innovativo derivante dall'unione di stilemi narrativi tradizionali, riconducibili al melodramma, con le riprese documentarie (e il rifiuto della ricostruzione in studio tipica degli *Strassenfilme*[8]). In questi film si configura un esito cinematografico della *Neue Sachlichkeit* (un movimento principalmente sviluppatosi in ambito pittorico) completamente diverso dai resoconti edulcorati, moralistici e piccoloborghesi di *Strassenfilme* e *Milljöhfilme*[9], ma anche dalle più raffinate produzioni *Kammerspiel*. Uno degli elementi di maggior interesse dei due film girati da Jutzi nel corso del 1929 è lo stretto legame iconografico esisten-

te con l'opera pittorica e grafica di Käthe Kollwitz, il cui tocco intimista e allo stesso tempo altamente politicizzato apriva, negli stessi anni, potenti squarci di luce sul mondo del sottoproletariato urbano e sulla presa di coscienza della classe lavoratrice. La Kollwitz fece parte del comitato artistico che presiedette alla realizzazione di *Mutter Krausens* e, al di là dell'effettiva collaborazione alle riprese, il suo umanesimo socialista, lontanissimo dal pietismo dei "pittori di strada" (*in primis* quell'Heinrich Zille cui la pellicola stessa venne dedicata), influenzò profondamente l'universo iconico di Jutzi e ne permeò la produzione coeva, con particolare ingerenza nell'ambito documentario.

In anni in cui questa categoria veniva considerata patrimonio delle avanguardie o strumento "povero" di propaganda politica (indifferentemente di opposizione o di regime), Phil Jutzi realizzò alcuni documentari di altissimo interesse e valore, purtroppo fino a oggi scarsamente conosciuti e consultabili[10]. Tra questi, i più rilevanti sono senza dubbio *Blutmai 1929* (Maggio di sangue 1929, noto anche come *Kampfmai 1929,* Maggio di lotta 1929) e *100 000 unter roten Fahnen* (100 000 sotto bandiere rosse)[11]. La peculiarità di tali cortometraggi sta nel rifiuto dell'intento smaccatamente didattico che contraddistinse, al contrario, la maggior parte dei documentari prodotti nello stesso periodo dalla KPD e dalla SPD, a partire dalla serie sulla vita dei lavoratori berlinesi che Slatan Dudow – peraltro autore, nel 1932, del brechtiano *Kuhle Wampe* – iniziò a realizzare (senza mai portarla a termine) nel 1930 per conto della Weltfilm. A fronte di una sovrabbondanza di elementi forzosamente simbolici e inserti didascalici spesso gratuiti, i documentari jutziani sono invece contrassegnati da una rara linearità strutturale e dall'assenza di intrusioni troppo esplicitamente ideologizzate e ideologizzanti.

L'atto del mostrare è, in Jutzi, sempre *showing* e mai *telling*: i fatti si ripresentano sullo schermo esattamente come si sono verificati e come l'occhio dell'operatore li ha potuti cogliere. Non vi sono tesi da dimostrare né convinzioni da instillare nella mente dello spettatore. Si verifica piuttosto un importante processo di ridefinizione del visibile e della stessa funzione del documentario che pone le basi per una ristrutturazione del ruolo sociale e politico della settima arte. La necessità primaria diviene quella di conferire visibilità a ciò che, sino a quel momento, era stato occultato sotto le apparenze del cinema commerciale e del suo falsato e fuorviante approccio alla realtà. Il pubblico tedesco, abituato alle rappresentazioni filtrate di *Strassenfilme* e *Querschnittfilme*, non era preparato allo scontro con immagini violentemente autentiche, documenti inoppugnabili di una realtà che non tollerava più la propria esclusione dagli schermi. È un tentativo dalla portata rivoluzionaria. L'esperienza della visione e lo stesso ruolo spettatoriale ne vengono stravolti. Il cinema non è più uno strumento di fuga dalla realtà, bensì un potente mezzo di sviluppo dell'autocoscienza e della protesta civile.

La desuetudine al confronto con specifiche categorie di immagini e le sue implicazioni a livello di rapporto spettatoriale costituiscono un problema già analizzato a vari livelli e nelle più diverse situazioni storiche. Esso si innesta sul

Mutter Krausens Fahrt ins Glück

complesso e instabile sistema di relazioni che intercorre tra le varie componenti sociali e l'ambiente circostante, investendo soprattutto la sfera della produzione culturale. Il concetto sorliniano di *rappresentazione* è utile per collocare con maggior precisione teorica la produzione documentaria di Jutzi nel quadro di un'evoluzione più ampia della figura spettatoriale nella Germania di Weimar. La definizione di uno spazio sociale e dei confini che esso genera, come è noto, è data da una serie di strumenti di scambio e regole di trasmissione del sapere, una mentalità dotata di un *punto di vista* peculiare del gruppo sociale stesso.

> L'attenzione prestata ai film, la sensibilità al loro contenuto ideologico, variano da un ambiente all'altro, secondo le riclassificazioni, le ridistribuzioni della materia filmica operata dagli spettatori. [...] I film si rivolgono indistintamente a tutti gli ambienti [...], ma le configurazioni di segni che propongono sono colte e interpretate in una maniera particolare all'interno di ciascun gruppo. Le mentalità determinano dei moduli di percezione; gli elementi accettati da una data cerchia si inseriscono a loro volta fra le componenti della mentalità di essa[12].

Nella produzione documentaria di Jutzi viene esplicitamente introdotta una *configurazione di segni* che mira a scardinare dall'interno il sistema spettatoriale imposto dalla produzione borghese. Un regista formatosi seguendo le dinamiche del mercato non avrebbe potuto riproporre in Germania quanto Vertov e compagni stavano tentando in Unione Sovietica. Il pubblico tedesco era troppo assuefatto agli schemi lineari dei melodrammi UFA e alle immagini edulcorate della vita

di strada riprodotte negli studi di Babelsberg. Uno stacco netto avrebbe reso l'intera operazione incomprensibile e inefficace. Bisognava creare *ex novo* un linguaggio cinematografico differente, ma non troppo distante dagli schemi usuali. Esso sarebbe stato agilmente compreso dalla maggioranza del pubblico, rendendo più accettabile il brusco mutamento contenutistico e al tempo stesso sottoponendo a verifica una visione unilaterale del cinema come puro *entertainment*.

Il problema essenziale fu dunque sostanzialmente di tipo linguistico. Il pubblico doveva poter contare su alcune coordinate fondamentali di ricezione, al cui interno si inserirono degli elementi disturbanti e provocatori, con un'operazione raffinata di intarsio della visione che costituisce il nucleo significante del cinema proletario per eccellenza (quello di *Um's tägliches Brot* e *Mutter Krausens Fahrt ins Glück*).

In un'analisi complessiva dell'opera jutziana, *Blutmai 1929* e *100000 unter roten Fahnen* sono tra i pochi film ascrivibili alla linea tradizionale del "cinema documentario". Tutto il materiale venne girato nel corso di manifestazioni di protesta o *meeting* politici della KPD. Nell'ottica del partito, il documentario politico per eccellenza in quegli anni era ovviamente quello russo, in cui i contenuti di propaganda erano veicolati da un montaggio "trasparente" atto a stimolare sguardo e cervello dello spettatore. Jutzi sembra averne assimilato i presupposti fondamentali, senza tuttavia riprodurli in modo acritico. La sua modernità sta proprio nella presa di coscienza delle differenze sociali e storiche che ne avrebbero impedito un'importazione diretta sul suolo germanico.

I documentari di Phil Jutzi sono dunque il frutto di una mediazione abile e meditata. L'esempio russo in materia di riprese e montaggio si fonde sapientemente con una linearità espositiva di fondo e con oculate scelte di interpunzione (soprattutto nelle inserzioni di didascalie), che si richiamano alla tradizione dei cinegiornali di guerra e del documentario amatoriale prodotto dai gruppi *agit-prop* tedeschi intorno alla metà degli anni '20. È una deliberata presa di posizione nei confronti del cosiddetto "realismo" di quegli *Strassenfilme* e *Querschnittfilme* che la produzione borghese sfornava a getto continuo.

Lo spettatore doveva dunque *in primis* familiarizzare con il linguaggio utilizzato, per poi comprenderne la fondamentale differenza rispetto a quello di finzione e accettarne la pretesa di veridicità. Ogni risposta concreta e attiva sarebbe stata pertanto sollecitata in maniera indiretta dalla visione di fatti e retroscena fino a quel momento ignorati o travisati. Lo svelamento progressivo della realtà avviene senza shock cognitivi o visivi, con un semplice percorso di esplorazione all'interno di un mondo preesistente, le cui regole e i cui assiomi vengono registrati e riproposti senza sovrapporvi alcun giudizio. Nessun commento interviene a falsare o filtrare il rapporto diretto tra oggetto filmato e soggetto che guarda. Il documentario diviene, come scrive Michael Renov, una «membrana semimpermeabile» di connessione tra lo spettatore e il mondo osservato, che sollecita un'interazione tra i due fronti dello schermo.

Il documentario è l'idioma cinematografico che promuove più attivamente l'illusione di immediatezza, dal momento in cui abiura il "realismo" in favore di un richiamo diretto, ontologico al "reale". [...] Ogni documentario esprime un tipo di richiamo alla verità, affermando una relazione con la storia che eccede lo status analogico della sua controparte finzionale. Le permutazioni di questa connessione storica possono variare per tempo e modo. [...] Il film documentario, trattato da molti come una specie di membrana semipermeabile che connette lo spettatore al mondo, diviene una presentazione deliberatamente confezionata di materiale fotografato, registrato e sistemato in un modo ben preciso, sperimentato da un determinato pubblico in un particolare momento della storia, attraverso una particolare modalità di trasmissione. [...] Il documentario si assicura la cooperazione della fiducia dello spettatore, esercita una marcata urgenza interrogativa, spesso cercando una risposta attiva[13].

Anche per Walter Benjamin, d'altro canto, ogni materiale filmato produrrebbe nello spettatore un'intensa attività critica, in virtù del *Verfremdungseffekt* (effetto di straniamento) connaturato al mezzo cinematografico. Nei documentari di Jutzi compaiono alcuni metodi di coinvolgimento spettatoriale che di tale attività critica si fanno latori, tra cui l'uso molto specifico e consapevole di primi piani, primissimi piani e dettagli, nonché del montaggio analitico. Quest'ultimo, in particolare, entra in gioco quando il regista vuole guidare lo spettatore nella lettura degli avvenimenti filmati. Nelle sequenze di apertura il pubblico viene introdotto gradualmente nel mondo delle manifestazioni di piazza e dei raduni di partito tramite striscioni, *affiches* e murales, dapprima isolati in primissimo piano (con un sorprendente effetto straniante), poi contestualizzati tramite una panoramica ad allargare. L'effetto è duplice: da un lato, lo spettatore viene direttamente interpellato e coinvolto nell'interpretazione di messaggi che provengono dall'universo diegetico (non finzionale); d'altro canto, l'interpunzione affidata alle didascalie può essere fortemente limitata, intervenendo solo nella trasmissione di notizie di carattere non figurativizzabile.

L'avampiano ingombro di cose è, insieme agli sguardi in macchina, uno strumento privilegiato di coinvolgimento. Nella terza inquadratura di *Kampfmai 1929*, la prima pagina della «Rote Fahne» – con gli appelli ai simpatizzanti affinché partecipino alla manifestazione – è inquadrata in primo piano, incorniciata dal profilo di due uomini di spalle. Questi ultimi, ponendosi tra il giornale e la macchina da presa, contribuiscono a immergere lo spettatore nel flusso degli eventi. Gli sguardi in macchina, banditi in *Mutter Krausens* e presenti in misura limitata (sempre diegetizzabile) in *Hunger in Waldenburg*, si presentano qui con una singolare frequenza, suggerendo un'identificazione tra operatore (nel ruolo di osservatore critico e al contempo partecipe) e spettatore, cui in ultima istanza si rivolge l'appello.

La sensazione di coinvolgimento totale evita però il cortocircuito percettivo dovuto al sovraccarico di "impressioni di realtà". Il montaggio diviene lo strumento preponderante di tale strategia e assimila i frammenti del reale in modo omogeneo, secondo griglie cronologiche e spaziali, modellate sul vissuto degli spettatori e perciò prive di forzature ideologiche. L'ideologia, pur presente, è

confinata in alcuni aspetti liminari della prassi cinematografica, guadagnandone in efficacia. D'altra parte, il concetto di pura documentazione, epurata da ogni portato educativo e ideologico, non trova applicazione concreta nel mondo cinematografico. La neutralità non esiste; anzi, la firma autoriale deve trovare un modo per dichiararsi senza essere preponderante, rifiutando ogni pretesa di eclissarsi dietro il materiale girato.

> Una volta che sia stato accettato che non può esistere qualcosa di simile a una rappresentazione del mondo che non incorpori un sistema di valori, ne segue che la più grande forza del documentario è la sua disponibilità per gli scopi di analisi e di critica ideologica. La precondizione essenziale per il realizzarsi di questo potenziale è una resistenza sistematica all'illusione di trasparenza[14].

Il rifiuto della neutralità e la conseguente presa di posizione in ambito politico e ideologico diventano per Andrew Britton la qualità primaria dei cosiddetti "truly great documentaries", quelle opere che non si trincerano dietro un'illusione di trasparenza ma, al contrario, la rifiutano per correlarsi in maniera complessa e consapevole con il materiale filmato. L'abilità dei grandi documentaristi sta nel proporre una *lettura del reale* non coercitiva, in cui l'autore, costituendosi come entità chiaramente individuabile nel mondo rappresentato e nel meccanismo di rappresentazione, diviene quasi un *alter ego* dello spettatore.

Le tracce di questa presenza permangono in varie marche stilistiche e soprattutto nel montaggio, le cui enormi potenzialità ordinatrici e dialettiche tramutano un'accozzaglia indistinta di metri e metri di pellicola, apparentemente equivalenti nella lettura del reale, in un discorso coerente e autoconclusivo. Documento e documentario non condividono solo una radice semantica.

> Documentario, documento, dossier: il cammino è costante. Esso si realizza attraverso il montaggio, considerato come una tecnica di organizzazione delle idee[15].

Il potere significante del montaggio venne poi ulteriormente esaltato dalla competizione sfrenata con le case di produzione borghesi.

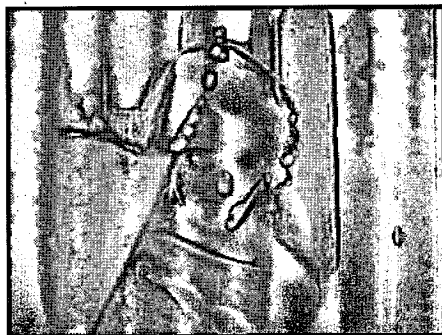
> I documentari venivano prodotti in gran numero durante gli anni di Weimar dalla UFA e da altre grandi case. [...] I documentari socialisti tentarono di opporsi al *Kulturfilm* conservatore, enfatizzando l'educazione politica di massa[16].

La linearità narrativa dei due maggiori documentari di Jutzi si differenzia sia dalle giustapposizioni di immagini dei documentari *agit-prop*, che dalle esperienze di straniamento brechtiano fatte proprie da Slatan Dudow (considerate, a torto secondo noi, il più interessante esperimento di *Arbeiterfilm*[17] della Germania weimariana). Essa trova piena giustificazione proprio nello scontro diretto con quella produzione borghese che – nascondendo la propria parzialità sotto le mentite spoglie della veridicità documentaria – voleva distogliere lo spettatore dai reali problemi della vita quotidiana, minimizzandone le dimensioni. Il montaggio diviene dunque il luogo privilegiato dove si coagulano queste istanze au-

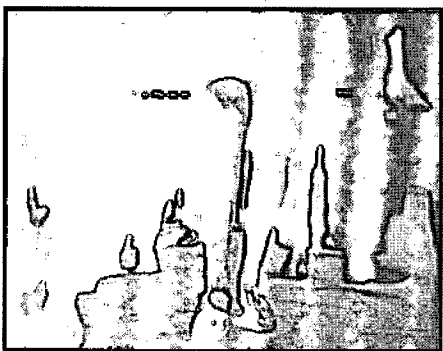
toriali, attente alle esigenze linguistiche di un pubblico "incolto", ma mai succubi degli imperativi di mercato. Tale compresenza di significanti si condensa in un prodotto fluido, che rifugge ogni eccesso di astrazione e simbolismo e denota una consapevolezza matura delle tecniche di montaggio – per analogia di movimento o formale – tipiche delle prime avanguardie russe e tedesche. Esse si compenetrano con efficacia ed eleganza nella linearità degli schemi espositivi, mutuati dalla tradizione del grande cinema tedesco e dello "stile internazionale". Se dunque, da un lato, Jutzi sceglie acutamente di appoggiarsi a tecniche espressive e narrative in cui il pubblico può riconoscersi e che perciò non determinano perplessità e senso di distacco, d'altro canto, la ripresa di metodologie tipiche del movimento internazionale d'avanguardia cinematografica sottolinea, in maniera latente ma assolutamente inequivocabile, la matrice antiborghese e antitradizionalista (in senso sociopolitico e figurativo) del progetto.

Emblematica è la costruzione della sequenza di *Kampfmai 1929*, in cui la manifestazione viene per la prima volta attaccata dai reparti di polizia. Dopo la didascalia *"Die Schupo schlug nicht nur auf Demonstranten ein, sondern auch auf unbeteiligte Passanten"* (La polizia non picchiò solo i dimostranti, ma anche passanti non coinvolti)[18], il montaggio si fa rapido e concitato, rispecchiando la drammaticità dell'episodio. Il primo focolaio di guerriglia urbana, gli inseguimenti dei poliziotti a piedi e a cavallo, i cellulari che circondano i dimostranti inermi: le immagini si concatenano per mezzo di richiami interni, con la ripetizione di un movimento in direzione analoga o contraria, la ripresa di un particolare taglio dell'inquadratura, il raccordo sulla scala dei piani, le analogie figurative. Ne risulta un'esposizione fluida, basata sulla percezione lineare dei riferimenti spazio-temporali. Del resto, entrambi i documentari sono strutturati con una cronologia progressiva e una rigida suddivisione degli spazi, che rendono superfluo il ricorso a contrasti simbolici o confronti *in absentia*. La suddivisione in sequenze di *100000 unter roten Fahnen* è determinata dalle didascalie, con una scansione netta ma non preponderante. Lo svolgersi sullo schermo della manifestazione segue l'ordine di apparizione dei partecipanti, raggruppati in categorie (di genere, scolastiche, sportive) e posti in relazione o in contrasto con il pubblico, che osserva la sfilata per le vie cittadine fino al grande campo sportivo in cui si svolgeranno le gare di atletica, la partita di calcio in bicicletta, il comizio conclusivo.

Vi sono, è vero, alcuni rapidi intermezzi dal sapore didascalico: una bambina che raccoglie le offerte, alcune madri che, sul prato, si radunano intorno ai figli piccoli e altre scene analoghe, di taglio sentimentale e dal realismo *spießbürger* (piccolo borghese). L'inserzione di tali elementi disomogenei completa la strategia di "falso allineamento" con il solco documentaristico tradizionale e con la produzione ufficiale degli *Strassenfilme*. Questi richiami, metabolizzati nell'ingranaggio complessivo, introducono gradualmente lo spettatore in un mondo percepito come sconosciuto e forse ostile. Non a caso, la parte introduttiva mira a far familiarizzare il pubblico con le dinamiche di una manifestazione – il corteo, gli striscioni, le uniformi e gli slogan, le bande musicali, la folla – che solo

Mutter Krausens Fahrt ins Glück

in un secondo momento svela pienamente la propria natura politica. Il concetto della necessità di una collaborazione fra proletari per costituire un fronte compatto nella lotta è stemperato nell'atmosfera festosa della riunione spontanea e amichevole di chi condivide un ideale di vita. Anche le gare sportive sono l'espressione di una solidarietà di classe fondata soprattutto sulla condivisione, non solo nell'attivismo politico, bensì in ogni momento della vita quotidiana. Questo avvicinamento graduale rende più accettabile il contenuto propagandistico, permettendo di coinvolgere anche un ampio spettro di pubblico non politicizzato.

La presentazione del messaggio realmente rivoluzionario viene condensata, nella parte conclusiva di *100000 unter roten Fahnen*, in due episodi emblematici: la rappresentazione teatrale del gruppo *agit-prop Das Rote Sprachrohr* (Il megafono rosso)[19] e il comizio finale[20], di cui curiosamente viene trasmesso solo l'aspetto visivo, mancando la trascrizione in didascalia delle parole dell'oratore. Sul perché di una simile scelta si possono avanzare almeno due ipotesi. In primo luogo, i documentari jutziani si avvalgono di un numero limitato di didascalie, per non inquinare la fluidità dell'esposizione. È il montaggio analitico che, scomponendo le inquadrature nel dettaglio, guida l'occhio dello spettatore fino al particolare decisivo per lo svelamento del senso[21]. Secondariamente, lo scopo del regista non è quello di fornire un resoconto circostanziato della manifestazione o un "documento" per gli archivi del partito. Il

Mutter Krausens Fahrt ins Glück

tentativo è piuttosto quello di far scivolare l'attenzione dello spettatore verso i punti nodali del discorso propagandistico, senza che si crei un sovraccarico di informazione. In questo caso, il senso di appartenenza evocato dall'immagine è più importante dell'arringa di un politico.

La comprensione dei fatti è ulteriormente facilitata dalla ripresa di materiale propagandistico scritto (prime pagine di giornale, manifesti, volantini, striscioni, scritte sui muri di case e palazzi), che sopperisce alla scarsità delle didascalie e al contempo consente l'innescarsi del meccanismo di identificazione e proiezione dello spettatore nel flusso di immagini. A un primo e più immediato livello percettivo, il messaggio scritto diegetico si avvale dell'illusione di realtà per innalzarsi a un livello di obiettività (o di presunzione della medesima) molto maggiore di quello istintivamente accreditato a una didascalia. In un secondo momento, è lo spettatore stesso a divenire parte integrante del testo filmico, entro i cui confini viene metaforicamente attratto. Jutzi si avvale consapevolmente di entrambi gli effetti percettivi, in particolare nelle sequenze introduttive. In *Kampfmai 1929*, la notizia della proclamazione del corteo è trasmessa con il primo piano di un muro di cinta, su cui è dipinto a caratteri cubitali *Am 1. Mai Strasse frei! Rote Front* (Il 1° maggio strada libera! Fronte Rosso). Una panoramica verso destra apre l'inquadratura, sino a mostrare alcuni passanti intenti a leggere. La macchina a spalla sottolinea la forte identificazione tra la figura spettatoriale e quella dell'operatore: entrambi so-

no presenti, a fianco dei passanti, fermi sulla soglia di un mondo da esplorare. Ancora più forte è la sensazione suscitata, in *100 000 unter roten Fahnen*, dalla già citata inserzione della prima pagina della «Rote Fahne». Lo spettatore è accompagnato nella lettura da due ombre emananti dalla realtà filmica, due uomini come lui, nei quali dunque si identifica.

Lo stile di ripresa e montaggio proprio di Jutzi concorre dunque all'individuazione di una "terza via" espressiva, una sintesi tra il documentario d'avanguardia e quello di tipo commerciale. Del resto, il documentario di per sé è una forma di espressione ibrida, sospesa tra la *fiction* e il rifiuto di ogni forma di drammatizzazione, tra soggettività e oggettività. Già Raymond Spottiswoode ne forniva la seguente definizione:

> Il film documentario è, nel soggetto e nell'approccio, una presentazione drammatizzata della relazione di un uomo con la sua vita istituzionale, sia essa lavorativa, sociale o politica; e nella tecnica, una subordinazione della forma al contenuto[22].

In questo caso specifico, la forma rifiuta di adeguarsi ai canoni preesistenti, sottomettendo ogni virtuosismo alla necessità espressiva e alla creazione di una nuova figura di spettatore. Secondo Carl Plantinga, il genere documentario deriva dalla stipula di un rigido contratto tra spettatore e regista, che implica l'accettazione di alcune convenzioni di fondo:

> La natura documentaria o finzionale dei testi è basata sulla "posizione" del produttore (o dei produttori) del testo stesso e su di un contratto implicito tra il produttore/autore e lo spettatore/lettore, affinché il lavoro sia visto o letto secondo determinate convenzioni[23].

Plantinga prende le mosse dalla concezione saussuriana del linguaggio, inteso come strumento utilizzato per agire nel mondo. L'artista, in questo senso, agisce tramite le sue opere e, in particolare, l'arte figurativa concretizza un'azione rappresentandone i tratti tipici e peculiari. È un intero mondo quello che si trova a essere proiettato nell'opera d'arte, ma non sempre la posizione dell'autore nei suoi confronti è la medesima[24].

> I mondi vengono proiettati secondo varie posizioni. Si può assumere, ad esempio, una posizione assertiva (*assertive stance*), interrogativa, ottativa o imperativa nei confronti di un mondo proiettato. La posizione tipica assunta da un artista di fiction è la posizione finzionale (*fictive stance*). Come spiega Wolterstorff, «porsi in una posizione finzionale rispetto a uno stato di cose non equivale ad *asserire* che quello stato di cose è vero, non equivale a *domandare* se esso sia vero, non equivale a *richiedere* che lo si renda vero, non equivale nemmeno ad *auspicare* che esso sia vero. Ciò significa semplicemente invitare a considerare quello stato delle cose»[25].

Il caso del documentario è l'*assertive stance*, in opposizione alla *fictive stance* che caratterizza, per l'appunto, le opere di *fiction*:

> In generale, il documentario si riferisce al mondo attuale assumendo una posizione assertiva nei confronti del suo mondo proiettato. Nella fiction viene presa una posizione fin-

> zionale, e non si asserisce che lo stato delle cose presentato sia vero, sebbene esso possa rivestire delle implicazioni sull'attualità in un altro senso[26].

Il regista di un documentario non avanza dunque pretese di assoluta veridicità: egli, semplicemente, fa delle asserzioni, tramite le quali propone al pubblico la propria lettura degli avvenimenti. In altre parole, egli asserisce di stare dicendo la verità. Ancora una volta, un discorso sul discorso. Jutzi si pone, in quanto autore, esattamente in questa prospettiva. Afferma che l'immagine proiettata è la verità, poiché egli era presente, è stato un testimone. Allo stesso tempo sfuma al massimo la propria presenza autoriale, per lasciare quanto più spazio possibile ai fatti della cui veridicità si erge a garante. Egli *asserisce* dunque in massimo grado, poiché si arresta sulla soglia della propaganda esplicita, dando la precedenza al livello informativo. Ciò non implica un ritrarsi dal processo creativo e l'assenza di marche stilistiche. Il montaggio in primo luogo, ma anche le tipologie di inquadratura e le scelte dei soggetti sono argomenti che smentiscono l'idea di un documentario "che si fa da sé", indipendente dal suo autore, o di un'imposizione unilaterale dei fatti che ignori il ruolo attivo dello spettatore.

> In rilevanti interventi sul cinema documentario, l'affermazione dell'esistenza di una forma distinta del fare cinema, chiamata "documentario", non è basata sul reclamo di qualche presunta oggettività. In realtà, questi studi integrano il necessario processo di interpretazione con la presunta maggiore veridicità che rende il documentario una forma distinta di espressione filmica[27].

Il documentario non si distingue dagli altri generi per le pretese di obiettività (avanzate in molteplici occasioni anche da registi le cui opere nulla possiedono di obiettivo), ma per l'attenzione specifica rivolta alla gestione del processo interpretativo spettatoriale. In questo contesto, la posizione assunta da Jutzi rappresentò una novità assoluta ed ebbe il pregio di riportare sul terreno del confronto reale con il pubblico un genere che rischiava la deriva verso l'astrazione.

Alla realizzazione dei documentari jutziani collaborarono in molti, soprattutto operatori non professionisti, provenienti dalle organizzazioni di partito e dai gruppi sindacali. L'elaborazione collettiva del lavoro fu, a partire da *Um's tägliches Brot* e *Mutter Krausens Fahrt ins Glück*, una caratteristica fondamentale della cinematografia di sinistra e soprattutto del genere documentario.

> Si presume che il documentario dia una "voce a chi è senza voce", vale a dire che esso ritragga le realtà politiche, sociali ed economiche delle minoranze oppresse e di altri soggetti cui in precedenza veniva negato ogni accesso ai mezzi per produrre la loro propria immagine. Da questo punto di vista, il documentario non è solo una forma d'arte, è un servizio sociale e un atto politico[28].

Ciò non sminuisce il ruolo di assoluta preminenza rivestito dal regista nella realizzazione del progetto e la sua responsabilità di fronte agli esiti del medesimo.

> Anche nei film prodotti da una cooperativa, il peso morale dell'autorialità è ancora a carico del regista. Mentre un approccio a più voci al documentario dà potere ai soggetti, esso tuttavia non solleva il regista dalla responsabilità etica e intellettuale per l'opera compiuta[29].

Il forte senso di responsabilità avvertito da Jutzi nei confronti delle sue opere non va confuso con la continuità e coerenza delle sue scelte politiche. Sarebbe assolutamente errato sovrapporre le scelte personali (spesso obbligate) a quelle artistiche. Purtroppo nel caso di Phil Jutzi la condanna acritica delle prime ha quasi sempre impedito una valutazione corretta delle seconde. In pochi si sono soffermati a considerare nella sua totalità il rilievo dell'opera jutziana, oltre i confini del progetto di comunicazione di massa affidatogli da Prometheus, Weltfilm e KPD. Jutzi si è sempre dimostrato (con maggiore efficacia nei film della seconda metà degli anni '20, più faticosamente nei mediometraggi nazisti) coerente con la propria linea artistica, che prevedeva l'originale e difficile fusione di nuclei narrativi e moduli stilistici provenienti da correnti cinematografiche tra le più eterogenee – per ideologia, scopi e risultati espressivi – del periodo d'oro del cinema muto. A questo si unisce un approccio etico al materiale filmato e all'opera finita che implica un forte senso di responsabilità nei confronti del pubblico: Jutzi non vuole stupire o spiazzare i propri spettatori, al contrario, tenta di carpirne le modalità di percezione, per creare un cinema a misura d'uomo, delle sue aspettative, delle sue esigenze. Il cinema deve narrare e mostrare la realtà usando il linguaggio del quotidiano. E non importa se questo sistema di segni deve recuperare spunti espressivi estrapolati dal più retrivo cinema commerciale. È il linguaggio della modernità quello che Jutzi vuole manipolare: un linguaggio che non può nascere come lingua morta, incomprensibile ai più, bensì recuperare la lingua viva del popolo – e, se i contenuti sono stati finora inaccettabili, su questo bisognerà appunto lavorare. Questa tensione etica verso la creazione (o lo svelamento) di un nuovo linguaggio iconico, che sappia dire e mostrare il mai detto e il non filmabile, determina contenuto e stilemi espressivi della produzione documentaria di Jutzi come dei suoi più noti film narrativi. Tali film vanno giustamente considerati come un fenomeno a sé stante, di rilevanza indubbiamente maggiore per la storia del cinema, ma non identificati con il cinema di Jutzi nella sua totalità. *Um's tägliches Brot*, *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* e *Berlin Alexanderplatz* vanno al contrario riconosciuti come parte di una produzione più vasta e articolata, una parte che per molti aspetti costituisce una filiazione diretta dell'esperienza documentaria e che da quest'ultima difficilmente avrebbe potuto prescindere.

Un riesame complessivo dell'opera di Jutzi si impone dunque come necessario, soprattutto in relazione al suo proporsi come esperienza dichiaratamente ibrida e liminare, con una costante volontà di sperimentazione che si gioca sul confine tra i generi. Tale sforzo è tanto più encomiabile se si considera il suo collocarsi in un contesto di segno opposto, in cui il progressivo radicamento della suddivisione in generi poggia su un sistema produttivo capillarmente diffuso a livello mondiale. Nonostante ciò, l'opera di Jutzi si dimostra perfettamente in grado di ergersi a intermediaria tra istanze ideologiche forti, volontà espressive

di altissimo profilo e aspettative spettatoriali definite da un decennio di consuetudine a prodotti commerciali portatori di una *Weltanschauung* persuasiva e pervasiva, con un esito finale che permette di ridefinire intere categorie del visibile e di preconizzare alcune fra le più felici intuizioni neorealiste. Nessuno può dire quali immagini sarebbero scaturite dalla macchina da presa di Jutzi se Hitler non fosse salito al potere. L'unica certezza rimane l'assoluta attualità e la portata realmente rivoluzionaria delle sue intuizioni. Phil Jutzi, l'operatore autodidatta del Palatinato che terminò i suoi giorni in miseria, ignorato dai nazisti per i suoi trascorsi nella KPD e condannato dalla critica del dopoguerra per non essere fuggito dall'ombra di Hitler, seppe esplorare – in maniera volutamente dimessa – le potenzialità di interazione tra i generi e la relazione esistente tra un regista e il suo pubblico con un'audacia difficilmente riscontrabile anche tra i nomi più illustri del cinema contemporaneo.

1. Hans-Michael Bock e Wolfgang Jacobsen (a cura di), *Phil Jutzi*, Hamburg-Berlin, 1993.

2. Il testo, con il sottotitolo *Winke aus der Praxis für die Praxis proletarischer Filmpropaganda* (Cenni pratici per la prassi di una propaganda cinematografica proletaria), venne pubblicato a Berlino a cura dell'IAH, un'associazione internazionale di sostegno ai lavoratori nata per volontà dello stesso Lenin.

3. Queste organizzazioni collaterali della KPD nascono per volontà di Willi Münzenberg nella seconda metà degli anni Venti. L'IAH andava concentrando le proprie forze sul potenziale propagandistico del cinema; le altre due compagnie, con sede in Germania, avrebbero dovuto servire per produrre e distribuire film socialisti nello Stato tedesco (*Prometheus*) e per coordinare lo scambio di film e documentari tra le organizzazioni di sinistra dei vari Paesi (*Weltfilm*). Un quadro sintetico ed esaustivo della situazione produttiva e commerciale in cui operò Phil Jutzi è fornito da Vance Kepley Jr. nel suo *The Workers' International Relief and the Cinema of the Left 1921-1935*, «Cinema Journal», 23/1, autunno 1983, pp. 7-23.

4. La produzione di *Berlin Alexanderplatz* non è già più della Prometheus, bensì dell'Allianz-Tonfilm di Berlino, che per questo *kolossal* (voluto e interpretato da Heinrich George) scommette sull'abilità di Jutzi nel rendere lo spirito della città e i particolari nascosti nelle pieghe del quotidiano. Nonostante l'evidente strapotere concesso all'interprete principale, Jutzi riesce a far emergere le linee stilistiche predominanti nei suoi melodrammi proletari anche in questa superproduzione commerciale.

5. «Non era un politico, certamente no. Era naturalmente coinvolto dalla miseria degli esseri umani, questo è chiaro. [...] Si è trovato molte volte in pericolo di vita. Si era già spesso messo in gioco per difendere gli interessi degli umili. Ma in lui questo non era legato a faccende politiche. Queste, le aveva solo accettate». Intervista a Willy Döll, in Hans-Michael Bock e Wolfgang Jacobsen (a cura di), *Phil Jutzi*, cit., p. 16.

6. Realizzato nel 1929 a Berlino per la Prometheus, con première il 30 dicembre all'Alhambra del Kurfürstendamm.

7. Altrimenti noto come *Um's tägliches Brot* e realizzato in Waldenburg (Slesia meridionale) nel gennaio 1929 per conto della Weltfilm. Ne è rimasta solo un'interessante versione inglese, da cui sono stati espunti frammenti di scene (mute) dialogate e alcune sottosequenze dal forte impatto critico (la lunghezza di questa versione, recentemente restaurata, è di 928 m., a fronte dei 1298 dell'originale). La prima londinese avvenne il 16 dicembre 1929 a cura della London Workers' Film Society.

8. *Strassenfilme*: letteralmente "film di strada", può essere considerato una versione naturalista del *Kammerspiel*. Il suo manifesto è un film del 1928, *Die Strasse* (La strada) di Karl Grüne, una sorta di variante di *Von morgen bis mitternachts* (Dal mattino a mezzanotte, 1920, di Karl Heinz Martin). Tra le sue caratteristiche, una ricostruzione in studio che unisce sentimentalismo triviale e una vena di fantastico sociale, scartando la pura introspezione a favore di un maggior

contatto con la realtà. La strada vi riveste il ruolo di oggetto del desiderio per una borghesia stanca della routine e al tempo stesso si rivela come un mondo totalmente alieno, causando un immediato ritorno all'ordine. Gli *Strassenfilme* poggiano dunque su un sostrato piccoloborghese e reazionario, che li colloca su un piano totalmente diverso dagli *Arbeiterfilme.*

9. *Milljöhfilm*: film "d'ambiente" berlinese (il francese *milieu* viene tradotto, appunto, con *Milljöh*). Ispirati inizialmente dall'opera del pittore berlinese Heinrich Zille (dai cui aneddoti è tratto anche il soggetto di *Mutter Krausens*), questi film trovano il loro capolavoro in *Die Verrufenen* (*I rinnegati*) di Gerhart Lamprecht, un melodramma documentario intriso di *humour* patetico. Da questa linea produttiva presero le mosse anche i cosiddetti *Querschnittfilme* (film "dal taglio trasversale", ovviamente in senso sociologico), dove la descrizione della vita di un edificio o di un quartiere scende fino ai particolari più intimi e alle analisi più astratte. Non a caso l'evoluzione del *Querschnittfilm* (un termine inventato da Béla Balázs, sceneggiatore di *Das Abenteuer eines Zehnmarkscheins*/L'avventura di una monetina da 10 marchi) culminerà nei "film assoluti" del calibro di *Berlin – Symphonie einer Großstadt* (Berlino – Sinfonia di una metropoli) di Ruttmann.

10. Le copie consultate nel corso delle mie ricerche sono gli originali in possesso della Deutsche Kinemathek di Berlino.

11. Il primo documentario (300 m.) viene prodotto per conto della Weltfilm nel 1929. In questo caso, gli operatori sono attivisti del movimento operaio e Jutzi è responsabile del montaggio e dell'edizione finale. *100000 unter roten Fahnen* (386 m.) è invece del 1929-30; la casa di produzione è sempre la Weltfilm, ma in questo caso l'unico operatore accreditato è lo stesso Jutzi, che è responsabile anche di regia e montaggio. È importante sottolineare come alcune parti del film si ritrovino inserite in *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (nella sequenza della manifestazione cui partecipano i due protagonisti, Max ed Erna), a conferma del concetto jutziano di documentario come frammento di realtà da inserire quale elemento significante in una trama di *fiction*.

12. Pierre Sorlin, *Sociologia del cinema*, Milano 1979, pp. 24-25.

13. Michael Renov, *Re-thinking documentary. Toward a taxonomy of meditation*, Wide Angle 8, 3/4, 1986, pp. 71-77.

14. Andrew Britton, *Invisible eye*, «Sight and Sound», 1/10, febbraio 1992, pp. 27-28.

15. Alain Weber, *Idéologies du montage ou l'art de la manipulation*, «Cinémaction», 23, novembre 1982, cap. V: *Point de vue documentaire*, p. 64.

16. Jonathan Munby, *Documentary – Kulturfilme*, in Thomas Elsaesser e Michael Wedel (a cura di), *The BFI companion to German cinema*, London, 1999, p. 69.

17. *Arbeiterfilme*: film proletario, film operaio. In Germania, i film di Jutzi costituiscono una filiazione di questo genere, solitamente meno contaminato con derivazioni dal cinema borghese e limitato alla documentazione della situazione lavorativa e sociale del proletariato urbano (si vedano le opere coeve di Slatan Dudow).

18. Essa inizia dopo circa 92 metri, a circa un terzo del totale, dopo una lunga introduzione dedicata ai preparativi pacifici per la manifestazione.

19. Si tratta di uno dei numerosi gruppi teatrali autogestiti diffusi nelle cellule di attivisti della KPD e modellatisi sull'esempio sovietico. La rappresentazione si svolge su una scacchiera stilizzata su cui si muovono, simili a pedine, le maschere simboliche dei vari soggetti sociali, mettendo in atto una dinamica semplificata del conflitto.

20. Il momento del comizio è conclusivo anche per l'altro documentario preso in esame, in cui esso si svolge durante la sepoltura delle vittime del "Maggio di sangue" e i cui contenuti reali parimenti ignoriamo.

21. Un valido esempio di questo procedimento di analisi e scomposizione si ha in *Kampfmai 1929*, nella parte dedicata alle conseguenze degli scontri tra manifestanti e polizia (precisamente, le sottosequenze introdotte dalle didascalie *Barrikaden* /Barricate e *Dokumente der "Arbeit" der Polizei*/Documenti del "lavoro" della polizia).

22. Cit. in Carl Plantinga, *Defining documentary: fiction, non-fiction and projected worlds*, «Persistence of Vision», 5, primavera 1987, p. 45.

23. *Id.*, p. 46.

24. Riguardo alla cosiddetta "theory of projected worlds", il riferimento filosofico di Plantinga è Nicholas Wolterstorff, con i suoi testi *Works and Worlds of Art* (Oxford, 1980) e *Art in Action* (Grand Rapids, 1980).

25. C. Plantinga, *Defining documentary: fiction, non-fiction and projected worlds*, cit., p. 48.

26. *Id.*, p. 49.

27. Michael Selig, *The Rhetoric of Documentary*, «Post Script. Essays in Film and the Humanities» 9, 1-2, autunno 1989-inverno 1990, p. 101.

28. Jay Ruby, *Speaking, for, speaking about, speaking with, or speaking alongside: an anthropological and documentary dilemma*, «Journal of Film and Video», 44, 1-2, primavera/estate 1992, p. 44.

29. *Id.*, p. 50.

Filmografia

Film muti

1919

• *Das blinkende Fenster* (La finestra che scintilla)
Regia e sceneggiatura: Phil Jutzi; *riprese*: Ernst Vachenauer
• *Der maskierte Schrecken* (Il terrore mascherato)
Regia e sceneggiatura: Phil Jutzi; *riprese*: Ernst Vachenauer
• *Bull Arizona, der Wüstenadler* (Bull Arizona, l'aquila del deserto)
Regia: Phil Jutzi (regia delle immagini), Horst Krahé
• *Die Rache der Banditen* (La vendetta dei banditi)
Regia e sceneggiatura: Phil Jutzi; *riprese*: Ernst Vachenauer

1919/20

• *Die das Licht scheuen...! Aus dem Tagebuch des Meisterdetektivs Ferry White* (Essi temono la luce...! Dal diario del detective capo Ferry White)
Regia e sceneggiatura: Phil Jutzi; *riprese*: Ernst Vachenauer
• *Das deutsche Lied. Henkerskarren und Königsthron* (Il canto tédesco. Il carro del boia e il trono del re)
Regia: Phil Jutzi (regia delle immagini), Rudolf Zwillinger; *sceneggiatura*: A. Basler; *riprese*: Willy Salzmann

1920

• *Red Bull, der letzte Apache* (Red Bull, l'ultimo Apache)
Regia: Phil Jutzi; *riprese*: Ernst Vachenauer
• *Feuerteufel* (Il diavolo di fuoco)
Regia: Phil Jutzi
• *Der Fremde mit der Teufelsfratze* (Lo straniero con la smorfia da diavolo)
Regia: Phil Jutzi (?), Conny Carstennsen (?); *sceneggiatura*: Walter Hanns Zeller; *riprese*: Ernst Vachenauer

1922

• *Der graue Hund* (Il cane grigio)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura*: Marie Basler, Hermann Basler; *riprese*: Otto Trippel

1925

• *Fröhlich Pfalz - Gott erhalts* (Allegro Palatinato - Dio lo conservi)
Regia: Heinrich Pfeiffer (direzione artistica); *riprese*: Phil Jutzi, Frank G. Kirby
• *Die große Gelegenheit* (La grande occasione)
Regia: Lorand von Kabdebo; *sceneggiatura*: Lorand von Kabdebo, Hermann Kosterlitz; *riprese*: Phil Jutzi, Schlesinger von Günz
• *Bronenosec Potëmkin («God 1905»). (Das Jahr 1905 – Panzerkreuzer Potëmkin)* (*La corazzata Potëmkin*)
Regia: Sergej M. Ejzenštejn; *adattamento tedesco*: Phil Jutzi

1926

• *Abrek Zaur (Der Sohn der Berge)* (Il figlio delle montagne)
Regia: Boris Mihin; *adattamento tedesco*: Phil Jutzi
• *Kladd und Datsch, die Pechvögel* (Kladd e Datsch, gli scalognati)
Regia, sceneggiatura, riprese, scenografie: Phil Jutzi

1926/27

• *Die Machnower Schleuse* (La cateratta di Machnower)
Regia, riprese, montaggio: Phil Jutzi

1927

• *Die Rote Front marschiert* (Il Fronte Rosso marcia)
Regia (montaggio): Phil Jutzi
• *Čelovek iz restorana (Der Kellner aus dem Palast-Hotel)* (Il cameriere dell'Hotel Palast)
Regia: Jakov Protazanov; *adattamento tedesco*: Phil Jutzi
• *Kindertragödie* (Tragedia infantile)
Regia: Karl Lutz, Phil Jutzi; *sceneggiatura*: Stuart Lutz; *riprese*: Karl Attenberger, Franz Koch

1928

• *Fröhliche Pfalz* (Allegro Palatinato)
Regia: Phil Jutzi; *riprese, montaggio*: Phil Jutzi (?)
• *Weltstadt im Grünen* (Città del mondo in verde)
Regia: Phil Jutzi; *riprese, montaggio*: Phil Jutzi (?)
• *Salamandra / Falschmünzer* (Falsario)
Regia: Grigorij Rošal', Michail Doller; *sceneggiatura*: Anatolij Lunačarskij, Georgij Grebner; *riprese*: Phil Jutzi, Louis Forestier

1928/29

• *Živoj trup / Ehebruch. Der lebende Leichnam* (Adulterio. Il cadavere vivente)
Regia: Fedor Ocep/Ozep; *assistenza alla regia*: Georg Friedland; *sceneggiatura*: Boris Gusman, Anatolij Mariengof; dalla pièce teatrale di Lev Tolstoj; *riprese*: Anatolij Golovnja, Phil Jutzi
• *Die Ehe der Maria Lavalle / Klippen der Ehe* (Il matrimonio di Maria Lavalle / Le difficoltà del matrimonio)
Regia: Dyk Rudensky; *assistenza alla regia*: Hans Natge; *sceneggiatura*: Dyk Rudensky; *riprese*: Phil Jutzi, Harry Meerson

1929

• *Um's tägliche Brot (Hunger in Waldenburg)* (Per il pane quotidiano – Fame nel Waldenburg)
Regia, riprese: Phil Jutzi; *coordinamento, sceneggiatura*: Leo Lania

• *Blutmai 1929 / Der 1. Mai 1929 in Berlin / Berlin am 1. Mai 1929 / Kampfmai 1929* (Maggio di sangue 1929 / Il 1° Maggio 1929 a Berlino / Berlino il 1° maggio 1929 / Maggio di lotta 1929); *montaggio*: Phil Jutzi; *riprese*: cameramen proletari, tra cui Erich Heitze

• *1.Mai – Weltfeiertag der Arbeiterklasse* (1° Maggio – Festa mondiale della classe lavoratrice)
Regia, sceneggiatura (adattamento): Phil Jutzi; *riprese*: cameramen proletari, tra cui Erich Heitze; *montaggio*: Phil Jutzi

• *Mutter Krausens Fahrt ins Glück (Il viaggio di mamma Krause verso la felicità)*
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura*: Willy Döll, Jan Fethke, collettivo della Prometheus; da racconti di Heinrich Zille, riferiti dal suo amico Otto Nagel; *riprese*: Phil Jutzi

• *Goluboj ekspress (Der blaue Expreß)* (L'espresso blu)
Regia: Il'ja Trauberg; *sceneggiatura*: Leonid Ierichonov, I. Trauberg; *adattamento tedesco*: Phil Jutzi

1929/30

• *Transport ognja (Feuertransport)* (Trasporto del fuoco)
Regia: Aleksandr Ivanov; *sceneggiatura*: Aleksandr Zarchi; *adattamento tedesco*: Phil Jutzi

• *100000 unter roten Fahnen* (100000 sotto le bandiere rosse)
Regia, riprese: Phil Jutzi

1930

• *Die Todeszeche* (Il conto della morte)
Regia, riprese: Phil Jutzi

Film sonori

1925/30

• *Bronenosec Potëmkin (Panzerkreuzer Potëmkin) (La corazzata Potëmkin)*
Regia: Sergej M. Ejzenštejn; *adattamento tedesco (nuovo montaggio)*: Phil Jutzi

1931

• *Berlin – Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf (Berlin Alexanderplatz)*
Regia: Phil Jutzi; *dialoghi*: Karlheinz Martin; *sceneggiatura*: Alfred Döblin, Hans Wilhelm, dal romanzo "Berlin Alexanderplatz" di Alfred Döblin

1932/33

• *Eine wie Du* (Una come te)
Regia, sceneggiatura, riprese: Phil Jutzi

• *Was gibt's Neues heut?* (Che c'è di nuovo oggi?)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura*: Rolf Hertog; *riprese*: Phil Jutzi

1933

• *Tempo, Carlo, Tempo* (Tempo, Carlo, tempo)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura*: Victor Conrad-Alberti; *ripresa*: Georg Krause

• *Die Goldgrube* (La miniera d'oro)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura*: Charlie Roellinghoff; *riprese*: Georg Krause

1934

• *Dr. Bluff* (Il dottor Bluff)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura*: Charlie Roellinghoff; *riprese*: Georg Krause

• *Los Nr. 13 013* (Lotto N° 13 013)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura*: Phil Jutzi (?); *riprese*: Georg Krause

• *Herr Mahler in tausend Nöten* (Il signor Mahler in migliaia di note)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura*: Werner Buhre; *riprese*: Georg Krause

• *Herr oder Diener?* (Padrone o servitore?)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura*: Charlie Roellinghoff; *riprese*: Georg Krause

• *Frau Eva wird mondain!* (La signora Eva diventa mondana!)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura*: Charlie Roellinghoff, da un'idea del dott. Heydenreich e del dott. Rau; *riprese*: Georg Krause

• *Halb und halb* (Metà e metà)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura*: Charlie Roellinghoff; *riprese*: Georg Krause

• *Carlos schönstes Abenteuer* (La più bella avventura di Carlo); *regia*: Phil Jutzi; *sceneggiatura*: Johannes Fethke; *riprese*: Georg Krause

• *Bitte ein Autogramm!* (Per favore un autografo!)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura*: Fritz Freisler; *dialoghi*: Charlie Roellinghoff; *riprese*: Georg Krause

• *Ich versichere Sie* (Glielo assicuro)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura*: Charlie Roellinghoff; *riprese*: Georg Krause

• *Ein fideles Büro* (Un ufficio allegro)
Regia: Phil Jutzi; *riprese*: Georg Krause

• *Ich tanke, Herr Franke* (Faccio il pieno, signor Franke)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura*: Charlie Roellinghoff, da un'idea di Hans Albrecht; *riprese*: Georg Krause

• *Tante Mariechen* (La zia Marietta)
Regia: Phil Jutzi; *riprese*: Georg Krause
• *Und sie singt doch* (E tuttavia lei canta)
Regia: Phil Jutzi; *riprese*: Georg Krause
• *Das Geschäft blüht* (Il negozio prospera)
Regia: Phil Jutzi; *riprese*: Georg Krause
• *Ein falscher Fünfziger* (Uno spicciolo falso)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura*: da un soggetto di Robert Overweg; *riprese*: Georg Krause
• *Ferner liefen* (Correvano più lontano)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura*: Hans Harry Hansen; *riprese*: Georg Krause
• *Aufschnitt* (Affettato)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura*: Egon Ziesemer; *riprese*: Georg Krause
• *Mucki* (Mucki)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura*: Willi Schaeffers, da un soggetto di Ernst Klotz; *riprese*: Georg Krause
• *Die einsame Villa* (La villa solitaria)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura*: Phil Jutzi; *riprese*: Georg Krause
• *Mausi* (Topolino)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura*: O.F. Heinrich; *riprese*: Georg Krause
• *Warum so aufgeregt?* (Perché così nervoso?)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura*: Egon Ziesemer; *riprese*: Georg Krause
• *Adam, Eva und der Apfel* (Adamo, Eva e la mela)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura*: Karlheinz Berg, Eugen Th. Jahnke; *riprese*: Georg Krause
• *Am Telefon wird gewünscht* (È richiesto al telefono)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura*: Phil Jutzi (?); *riprese*: Georg Krause

1934/35
• *Asew/Lockspitzel Asew* (Asew / Il provocatore Asew)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura*: At. Timann; *riprese*: Eduard Hoesch

1935
• *Der Kosak und die Nachtigall* (Il cosacco e l'usignolo)
Regia: Phil Jutzi; *assistenza alla regia*: Ludwig Ptack; *sceneggiatura*: Georg C. Klaren, dal romanzo del *Münchener Illustrierten; riprese*: Eduard Hoesch
• *Die Frauen haben es leicht* (Per le donne è facile)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura:* Phil Jutzi, da Ernst Petrich; *riprese:* Georg Krause
• *Anekdoten um den Alten Fritz* (Aneddoti sul vecchio Fritz)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura:* Egon Ziesemer; *riprese:* Georg Krause

1936
• *Tajemnica Panny Brinx (Die Geheimnisse der Frau Brinx)* (I segreti della signora Brinx)
Regia: Bazyl Sikiewicz; *supervisione artistica*: Phil Jutzi; *sceneggiatura:* I. Krauss, M. Król, Jan Fethke; *riprese:* Seweryn Steinwurcel
• *Münchhausens neueste Abenteuer* (La nuovissima avventura di Münchhausen)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura:* Margarete Illing; *riprese:* Georg Krause
• *Heiteres und Ernstes um den Großen König. 1. Der alte Fritz und der Invalide, 2. Der alte Fritz und der Jäger Kappel* (Il serio e il faceto sul grande imperatore. 1. Il vecchio Fritz e l'invalido, 2. Il vecchio Fritz e il cacciatore Kappel)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura:* Egon Ziesemer; *riprese:* Georg Krause
• *Zeugen gesucht* (Cercasi roba)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura:* Egon Ziesemer; *riprese:* Günther L. Arko
• *Die lange Grete* (La lunga Grete)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura:* Franziska Girgenson; *riprese:* Walter Fuchs
• *Das häßliche Entlein* (Il brutto anatroccolo)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura:* Egon Ziesemer; *riprese:* Walter Fuchs
• *Wie ein Wunder kam der Liebe* (Come un miracolo arrivò l'amore)
Regia: Hans Fritz Köllner; *sceneggiatura:* Phil Jutzi; *riprese:* Hugo von Kaweczinsky

1937
• *Frauen wollen betrogen sein* (Le donne vogliono essere ingannate)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura:* Phil Jutzi, da un'idea di Geno Ohlischläger; *riprese:* Karl Hasselmann
• *Wiederseh'n macht Freude* (Rivedersi fa piacere)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura:* Phil Jutzi, dal romanzo "Paul l'amico d'infanzia" di K.R. Neubert; *riprese:* Karl Hasselmann
• *Es wird nicht so fein gesponnen* (Non è tessuto così finemente)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura:* Phil Jutzi, dal dramma radiofonico "Indizi" di Schröder; *riprese:* Karl Hasselmann
• *Die Seitensprünge des Herrn Blohm* (Le scappatelle del signor Blohm)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura:* Phil Jutzi, da un racconto di Diemer Moering; *riprese:* Karl Hasselmann
• *Die Unterschlagung* (La sottrazione)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura:* Phil Jutzi, da un'idea di Ernst Geyer; *riprese:* Karl Hasselmann
• *Der andere Mann* (L'altro uomo)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura:* Phil Jutzi, da

un'idea di K.R. Neubert; *riprese:* Karl Hasselmann
• *Sparkasse mit Likör* (Cassa di risparmio con liquore)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura:* Phil Jutzi, da un'idea di K.R. Neubert; *riprese:* Karl Hasselmann
• *Alkohol und Steuerrad* (Alcool e volante)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura:* Otto Kustermann; *consulenza criminale*: Alfred Klütz; *riprese:* Günther L. Arko
• *Ferngespräch mit Hamburg* (Interurbana con Amburgo)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura:* Hans Joachim Beyer; *consulenza criminale*: Alfred Klütz; *riprese:* Günther L. Arko
• *Pension Elise Nottebohm* (Pensione Elise Nottebohm)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura:* Hans Joachim Beyer; *consulenza criminale*: Alfred Klütz; *riprese:* Günther Anders

1938
• *Der Haustyrann* (Il tiranno domestico)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura:* Erich Palme, da un dramma radiofonico di Ludwig Metzger; *riprese:* Hugo von Kaweczinsky
• *Der Schein trügt* (L'apparenza inganna)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura*: Phil Jutzi, da un'idea di Hugo Kubsch; *riprese:* Hugo von Kaweczinsky
• *Es kann der Beste nicht in Frieden leben / Wohnung in ruhiger Lage* (Anche il migliore non può vivere in pace/Un appartamento in un luogo tranquillo)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura:* Georg Zoch; *riprese:* Hugo von Kaweczinsky
• *Wir marschieren mit* (Noi marciamo insieme)
Regia, sceneggiatura: Willy Döll; *riprese:* Phil Jutzi

1939
• *Die Sache mit dem Hermelin* (L'affare dell'ermellino)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura:* Heinrich Rumpff; *riprese:* Franz Weihmayr
• *Das Fenster im 2. Stock* (La finestra al secondo piano)
Regia: Phil Jutzi; *sceneggiatura:* Heinrich Rumpff; *riprese:* Franz Weihmayr
• *Das Gewehr über* (Armi in spalla)
Regia: Jürgen von Alten; *sceneggiatura:* Kurt E. Walter, dal romanzo "Kompagnie Olympia" di Wolfgang Marken; *riprese:* Phil Jutzi

1941/42
• *So ein Früchtchen* (Un frutto così tenero),
Regia: Alfred Stöger; *sceneggiatura*: Georg Zoch, Aldo von Pinelli, da una commedia di Franz Gribitz; *riprese:* Phil Jutzi

Negli anni 1943-45 Jutzi collaborò a una serie di documentari per il Reichsastalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (Istituto per il Cinema e la Fotografia nelle Scienze e nell'Insegnamento), ma le informazioni sui film realizzati sono frammentarie. Ulteriori dati possono essere reperiti nello studio monografico Phil Jutzi *(Hamburg-Berlin 1993), a cura di Hans-Michael Bock e Wolfgang Jacobsen, cui si è fatto riferimento per l'intera filmografia, anche per l'alternarsi della grafia Phil e Piel.*

Il cinema negli spettacoli di Leopoldo Fregoli

Luigi Colagreco

40

Dopo qualche mese dalle prime proiezioni dimostrative dei Lumière, il cinematografo trova spazio negli spettacoli di varietà; per i direttori dei locali, esso non è altro che un'attrazione, un numero fra i tanti. Già nel 1896 alcuni film vengono proiettati all'Olympia e all'Alhambra di Londra; in Italia, sempre nel 1896, è il Salone Margherita di Napoli a ospitare il neonato Cinématographe. Il locale partenopeo «mantiene a lungo le proiezioni nei propri programmi, fino ai primi del Novecento»[1]. Nell'Italia del Nord, il cinema è presentato invece da compagnie viaggianti di varietà. La Compagnia dei fratelli Salvi D'Este, ad esempio, inserisce alcune proiezioni con apparecchio Lumière all'interno dei propri spettacoli di marionette.

In tale contesto spicca senza dubbio la figura di Leopoldo Fregoli (Roma, 1867 – Viareggio, 1936), esponente fra i più rappresentativi del café-chantant di fine secolo. L'artista romano, noto per le sue esibizioni fondate principalmente sulle tecniche trasformistiche[2], fu infatti tra i primi, almeno in Italia, a diffondere il cinematografo a pochi mesi dalla sua nascita. L'incontro con Louis Lumière, avvenuto a Lione durante una tournée francese, segnò una svolta nella sua carriera artistica:

> Mi trovavo, nel 1897, al Teatro Celestin di Lione, quando, una sera, mi dissero che in poltrona di prima fila c'era Luigi Lumière, di cui avevo già sentito parecchio parlare. Maniaco di fotografia e di meccanica come ero, mandai il mio segretario in platea, a pregare lo scienziato di voler salire in un intervallo sul palcoscenico; ed una volta dinanzi a lui, gli chiesi di poter visitare la sua officina. Quegli aderì, e l'indomani io mi recai a trovarlo[3].

Fregoli, dunque, imparò, in uno stage presso le officine Lumière di Lione, «i segreti della riproduzione, dello sviluppo, della stampa e della proiezione»[4] di brevi pellicole. Così l'artista poté ben presto realizzare da solo brevi film che proiettò alla fine dei propri spettacoli. Le esibizioni trasformistiche e le proiezioni cinematografiche convivevano in tal modo nell'impianto unico dello spettacolo di varietà.

Lo spettacolo di Fregoli: un varietà sui generis

Grazie alle informazioni attinte da documenti dell'epoca (soprattutto giornali e riviste specializzate), è stato possibile ricostruire lo schema tipo degli

spettacoli fregoliani negli anni che vanno dal 1899 al 1902. Essi si suddivideva-no in quattro sezioni.

La prima parte prevedeva la messa in scena di brevi rappresentazioni ad opera di una compagnia di attori; tali compagnie costituivano l'avanspettacolo delle esibizioni fregoliane.

Con la seconda parte si apriva il vero e proprio spettacolo fregoliano. La sezione, caratterizzata dal cosiddetto repertorio eccentrico, metteva in luce il sensazionale eclettismo dell'artista:

> Il Fregoli ha esordito con esperimenti di negromanzia e di illusionismo, per poi dar campo al suo repertorio variato, eccentrico, attraente di artista comico-cantante-danzante[5].

Seguivano alcuni numeri di trasformismo. In genere due numeri chiudevano questa seconda parte; ciascuno di essi prevedeva al massimo nove trasformazioni: *Il Camaleonte*, *La Lezione di musica*, *L'Onestà*, ecc.

La terza parte si apriva con un'introduzione strumentale, seguita solitamente da *Paris-Concert/Eldorado*: «*Eldorado* era un'azione comico-mimico-lirico-drammatico-musicale con circa 60 trasformazioni. [...] Costituiva veramente un tour de force»[6]. Il numero portava sulla ribalta il café-chantant con tutti i suoi personaggi, dal clown parodista Tom-Leo-Fre, a Mademoiselle Juliette, divetta internazionale, dal fantasista musicale Do-Mi-Sol, alla danzatrice spagnola, fino ad arrivare ai celebri direttori d'orchestra, tutti presentati da Leopoldo Fregoli.

Lo spettacolo si chiudeva, come ho già detto, con la sezione cinematografica durante la quale venivano proiettate solitamente dodici pellicole realizzate dallo stesso Fregoli o tratte da altri repertori (Lumière o Méliès). «La proiezione avveniva per trasparenza dal palcoscenico»[7], su uno «schermo di mt. 4 per 3»[8], caratterizzato da una «cornice adorna di lampadine colorate»[9]. L'apparecchio usato per la proiezione era quello dei Lumière, consegnato nelle mani di Fregoli dagli stessi fratelli francesi, dopo l'incontro avvenuto nel 1897.

Dalla ricostruzione del modello fregoliano di messa in scena emerge una caratteristica sostanzialmente estranea al teatro di varietà[10]: gli spettacoli del trasformista appaiono contraddistinti da una forte compattezza e unità, lontani dalla frammentarietà riscontrabile nello spettacolo leggero alla fine del secolo XIX. Tale organicità è assicurata dalla continua presenza di Fregoli, unico attore ad agire sul palco[11] e da una fitta rete di rimandi riscontrabile nel tessuto di detti spettacoli. I numeri di trasformismo con il loro ritmo incessante, infatti, anticipano le proiezioni del *Fregoligraph* che a loro volta rinviano ai numeri di trasformismo.

Il dinamismo della vita moderna. Da Fregoli al futurismo italiano

Il ritmo frenetico che domina i numeri trasformistici fregoliani insieme all'esasperazione del procedimento del montaggio dei quadri, tipico del teatro di varietà, inducono non pochi giornalisti dell'epoca ad accostare le esibizioni dell'artista romano alle meraviglie profuse dal neonato cinematografo. Colorite defini-

zioni vanno ad arricchire gli entusiastici articoli che riferiscono di Fregoli e dei suoi portentosi spettacoli:

> È strano, è fenomenale quest'uomo che in un attimo si trasforma in mille modi. Esso è un lampo, una corrente elettrica, è un cinematografo vivente[12].

E ancora:

> Ma il clou della serata fu costituito dal celebre *Eldorado* [...] dove Fregoli con la consueta rapidità, passa come un cinematografo tramutandosi da regisseur in clown, da baritono d'opera seria in ventriloquo[13].

Già prima della nascita del cinema, i numeri trasformistici fregoliani rappresentano un'anticipazione, tutta risolta scenicamente, del nuovo mezzo. L'artista, seppur inconsapevolmente, desidera portare sulla scena

> la stessa eccitazione plurisensoriale, la stessa stimolazione vitalistica e, in definitiva, quel nuovo sapore dionisiaco della vita che nasceva con le grandi concentrazioni urbane[14].

I suoi spettacoli, così, si risolvono in veri e propri vortici di sollecitazioni sinestesiche. Il cinematografo confermerà tale tendenza; il suo ritmo, frutto non delle capacità di un individuo, ma del felice connubio tra meccanica e fotografia, entrerà in maniera dirompente nella vita dell'uomo del XX secolo. Ma soltanto con l'avvento del futurismo questo processo in atto si tradurrà in una consapevole presa di posizione:

> Il futurismo si fonda nel completo rinnovamento della sensibilità umana avvenuto per effetto delle grandi scoperte scientifiche. Coloro che usano oggi del telegrafo, del telefono e del grammofono, del treno, della bicicletta, della motocicletta, dell'automobile, del transatlantico, del dirigibile, dell'aeroplano, del cinematografo, del grande quotidiano (sintesi di una giornata nel mondo) non pensano che queste diverse forme di comunicazione, di trasporto e d'informazione esercitano sulla loro psiche una decisiva influenza[15].

I futuristi, da parte loro, affidano proprio al teatro di varietà il compito di ravvivare l'ormai esangue teatro d'inizio secolo. Il *Manifesto del Teatro di Varietà* rappresenta un proclama entusiastico che, seppur con qualche colpevole tentennamento, viene seguito da varie collaborazioni con artisti del teatro leggero: Luciano Molinari, Raffaele Viviani, Ettore Petrolini interagiscono con l'avanguardia e il canzonettista De Angelis è persino tra i fautori del *Teatro della Sorpresa* del 1921. Il teatro di varietà può, secondo i futuristi, soddisfare maggiormente le pretese di un pubblico nuovo, cambiato dall'avvento delle nuove tecnologie.

Appare evidente come lo spettacolo fregoliano risponda pienamente a queste esigenze. Non mancano in effetti, da parte dei futuristi, riferimenti a Fregoli e ai suoi spettacoli. Nel *Manifesto del Teatro di Varietà*, ad esempio, si legge:

> Inoltre il teatro di Varietà spiega luminosamente le leggi dominanti della vita moderna: [...] *d)* simultaneità di velocità + trasformazioni (es: Fregoli).

E altrove si fa riferimento esplicitamente al Fregoligraph:

> Il Futurismo esalta il Teatro di Varietà perché [...] è il solo che utilizzi oggi il cinematografo[16].

Anche se assunto da alcuni come modello ideale per le rappresentazioni del teatro sintetico, Fregoli non viene coinvolto in alcun progetto di messa in scena futurista. Il rammarico per l'incontro non avvenuto cresce se si pensa alle parole di un giornalista partenopeo:

> Concepire [...] un Fregoli senza i treni che percorrono 130 kilometri l'ora, senza il telegrafo [...], senza la luce elettrica, senza la macchina che inghiotte un albero e rende delle sedie belle e fatte; concepire un Fregoli senza infine il café-chantant che ha sostituito nel campo delle voluttà a teatro il ballo, come la ferrovia nel campo delle operosità ha sostituito le diligenze di posta; concepire Fregoli insomma senza tutti i febbrili, fulminei portati dell'attività della nostra era, non è possibile. Fregoli [...] è l'esponente giocoso, divertente, di tutto ciò che è valso nel secolo XIX a dare un impulso di rapidità vertiginosa alla vita[17].

Il sostanziale disinteresse dell'avanguardia nei confronti di Fregoli, che ha contribuito non poco al suo oblio post mortem, non ha permesso d'altro canto allo stesso teatro sintetico futurista di vincere le molte "resistenze passatiste" che, soprattutto nei primi anni, lo costrinsero a frequentare i circuiti del tanto osteggiato teatro tradizionale.

Il Fregoligraph

Da subito – come si è già detto – Fregoli conquista la fiducia dei fratelli Lumière che, senza indugiare, lo iniziano ai segreti della nuova arte. Egli può rimanere per circa una settimana nelle loro officine: un vero e proprio stage che permetterà all'artista di realizzare più tardi brevi scenette legate ai propri spettacoli di trasformismo. Sorprende l'atteggiamento favorevole dei Lumière, soprattutto se pensiamo che poco tempo prima Louis si era rifiutato di vendere la propria invenzione a Georges Méliès; è probabile che tale disponibilità nei confronti di Fregoli sia stata il frutto di un cambiamento di politica, per così dire, "aziendale":

> Successivamente nel 1897 Louis Lumière abbandonò il proposito di non vendere il suo Cinematografo. D'ora in poi l'avrebbe ceduto a chiunque fosse stato interessato ad acquistarlo. [...] I percorsi dei suoi *opérateurs* avevano incrociato quelli di maghi e di altri impresari. Il numero crescente e la diversità di costoro, insieme alla proliferazione di imitazioni dell'apparecchio, possono aver influenzato il cambio di strategia dei Lumière[18].

Di sicuro la fama allora goduta da Fregoli contribuì a ben disporre verso di lui i due fratelli:

> I due scienziati, entrati subito con me in grande familiarità, aderirono, mi consegnarono un apparecchio di proiezione e con esso il diritto di esclusività, per i miei spettacoli, di un notevole gruppo di brevissimi film.

Due ritratti di Leopoldo Fregoli

Seguì, di lì a poco, una vera e propria produzione cinematografica:

> In seguito, dato il grande successo riportato con tali pellicole, pensai di fabbricarne io stesso, riproducendo scene comiche delle quali ero naturalmente l'unico interprete. Nacquero, così, quei famosi "corti metraggi" che molti certamente ricorderanno, come *Fregoli al ristorante*, *Una burla di Fregoli*, *Il segreto di Fregoli*, *Un viaggio di Fregoli*, *Il sogno di Fregoli*, e, finalmente, il film che disvelava, alla fine dello spettacolo, i segreti delle mie trasformazioni, cioè *Fregoli dietro le quinte*[19].

Il primo accenno all'utilizzazione del cinematografo nel corso dagli spettacoli fregoliani si trova sul «Corriere di Napoli» del 18 gennaio 1898 e si riferisce allo spettacolo tenuto la sera precedente presso il Gran Circo delle Varietà di Napoli; in quell'occasione, secondo l'articolista, Fregoli «ha spiegato il metodo di lui "*Fregoli dietro le scene*" ed il pubblico rise moltissimo»[20].

Nel marzo 1898 l'artista è in tournée in Inghilterra e con tutta probabilità interpreta alcune trasformazioni davanti alla macchina da presa di uno dei pionieri del cinema inglese: Robert William Paul.

> Nel catalogo di quest'ultimo, infatti, attribuito al mese di marzo del 1898, compare *Fregoli the Protean Artist*, un film lungo 400 piedi, dove il trasformista impersona alcuni compositori che dirigono l'orchestra (Rossini, Wagner, Verdi e Mascagni) e che verrà conosciuto in Italia con il titolo *Maestri di musica*[21].

La descrizione del soggetto riportata da Gifford[22], nota Bernardini, corrisponde a quella di *Maestri di musica*. Mentre il film conservato con questo titolo

presso la Cineteca Nazionale di Roma (serie Fregoli n. 16) ha una lunghezza di una quindicina di metri, il film inglese, almeno secondo Gifford, era lungo 122 metri. Del resto il film di Paul ha sicuramente una perforazione tipo Edison (4 perforazioni per ogni fotogramma), mentre i film di Fregoli hanno perforazioni del tipo Lumière (una sola perforazione, a profilo circolare, su ciascun lato del fotogramma). Anche Barnouw segnala la presenza di scenette fregoliane nei cataloghi di Paul:

> Nel 1898 Leopoldo Fregoli filmò le sue imitazioni di Rossini e Verdi alla direzione di un'orchestra – un film edito in Inghilterra da R.W. Paul[23].

Lo studioso, però, non affronta la questione spinosa della differente perforazione. Fu probabilmente in Inghilterra che Fregoli, spinto dai vari Electrograph, Eknenotographe, Kinematographe, ecc., decise di dare un nome alla sezione cinematografica dei suoi spettacoli:

> In breve misi insieme una notevole raccolta di [...] pellicole, le quali chiudevano brillantemente ogni mia rappresentazione, proiettate sopra uno schermo che io stesso m'ero costruito, con una appariscente cornice adorna di lampadine colorate. Chiamai tutto ciò *Fregoligraph*. A brevettare il sistema non pensai nemmeno lontanamente. Ma qualche mese dopo apparve a Londra il Biograph, che era una esatta riproduzione del mio *Fregoligraph*, con qualche perfezionamento accessorio. Il *Fregoligraph* cominciò il suo giro trionfale all'Olympia di Parigi, e non scomparve più dai miei programmi. In Italia molti lo ricordano ancora. E a ricordarlo ai posteri ha pensato il *Dizionario del Melzi*, dove a pagina 340 si legge: «*Fregoligraph*: cinematografo inventato da Fregoli, il quale può riprodurre delle vedute di tre metri per quattro con chiarezza di tutti i particolari»[24].

Il *Fregoligraph* consentiva proiezioni qualitativamente apprezzabili. Fregoli riuscì a tirar fuori il meglio dall'ormai obsoleto apparecchio Lumière, proiettando un'immagine più grande e più nitida di quelle a cui era abituato il pubblico di allora. Il «Fieramosca» definiva il *Fregoligraph* un «cinematografo perfezionato»[25]. Sempre nel 1899 «Il Popolo Romano», parlando delle esibizioni di Fregoli al Teatro Costanzi di Roma, notava:

> Chiuse lo spettacolo il *Fregoligraf* [sic]. [...] Mai finora nessun cinematografo ha funzionato con figure a grandezze naturali come queste; mai si è visto riprodurre tante scene geniali, umoristiche, simpatiche, come quelle che ci presentò Fregoli con la sua macchina meravigliosa![26]

L'artista pensò inoltre di dare voce ai molti personaggi che affollavano questi primi saggi di cinema muto, doppiandoli da solo, nascosto dietro lo schermo del *Fregoligraph*, senza l'ausilio di dischi fonografici né di altri attori. Molti studiosi per questo motivo lo hanno considerato un vero e proprio precursore del cinema sonoro[27].

Il *Fregoligraph* costituisce quasi da subito una sezione fondamentale negli spettacoli di Fregoli; durante le tournée in Italia o all'estero, inoltre, i film del trasformista

vengono proiettati autonomamente. Ad esempio, mentre l'artista si esibiva al Trianon di Parigi nell'anno 1900, il *Fregoligraph* continuava «ad incassare per suo conto nei caffè-concerto italiani»[28]. Era Virgilio Crescenzi, grande amico di Fregoli e suo segretario-amministratore, a occuparsi personalmente degli spettacoli cinematografici e a organizzare le proiezioni a Roma (creò, tra l'altro, "The Ideal Company" con la quale faceva circolare i film di Fregoli in Italia). Segnalo a questo punto un particolare curioso affiorato durante le ricerche. Sappiamo da Bernardini che durante il mese di giugno del 1899 Fregoli si esibiva al Politeama di Genova e il suo apparecchio contemporaneamente funzionava al caffè-concerto Olympia di Roma. Tutto lascia pensare che le esibizioni genovesi non contemplassero l'utilizzo del *Fregoligraph*; invece un articolo del 13-14 giugno 1899, apparso sul «Secolo XIX», notava:

> Un cinematografo veramente gigante con alcune vedute originali di molto effetto. Ermete Novelli che legge i giornali nel cinematografo... come per istrada o sul palcoscenico, è godibilissimo[29]

Ciò significa che Fregoli e la sua compagnia possedevano almeno due apparecchi Lumière; tale ipotesi, del resto, viene confermata da un articolo apparso su «La Gazzetta dello Sport», in occasione del rovinoso incendio del Trianon di Parigi, teatro riattato dallo stesso Fregoli: «Egli portava dietro 2 cinematografi [...]. Ora tutto è andato perduto tra le fiamme»[30].

Dopo il primo momento di curiosità, gli impresari teatrali cominciarono a disaffezionarsi nei confronti dell'immagine animata: i programmi cinematografici erano troppo brevi e soprattutto si basavano su pellicole tremolanti. Antonio Morosi, uno dei primi storici del teatro leggero italiano, scriveva:

> La luce e le sue applicazioni alla fotografia, hanno fatto pullulare i Cinematografi cui, per far correre la gente, vennero dati i nomi più diversi come Biograph, *Fregoligraph*, Vitoscope, Kosmograph ecc. ecc. ma gira e volta erano i soliti films con accompagnamento di tremolio nelle immagini. Il cinematografo, però, [...] non in tutti i caffè concerto ottiene il medesimo successo e la Direzione prima di scritturarlo, bisogna che conosca bene il suo pubblico[31].

La prima crisi del cinema colpisce irrimediabilmente anche il *Fregoligraph* che, a quanto ne sappiamo, nonostante le modifiche apportate, fa pur sempre perno sul vecchio apparecchio Lumière. Molti sono coloro che ritengono il *Fregoligraph* un anello difettoso nell'impeccabile meccanismo degli spettacoli di Fregoli:

> Questa parte è stata secondo noi la più difettosa del programma. [...] la luce distorceva la cornice fino al punto di riflettere il legno che limita l'inquadratura al centro dello schermo, e carbonizzando, per così dire, le azioni che animano le scene[32].

E ancora, in occasione della sua tournée spagnola del 1903:

> L'ultima parte del programma, il cinematografo, lasciò un po' a desiderare. Non c'è nulla di nuovo nella proiezione di queste pellicole. Sono una ridondanza, se ci si consente il termine, dei lavori di Fregoli, senza l'interesse che desta in questi l'intervento dello stesso artista[33].

«El Diluvio», rivista spagnola, rincara la dose:

> Nulla perderebbe lo spettacolo fregoliano sopprimendo interamente le proiezioni[34].

Solo verso il 1902, il cinema, grazie all'aumento della lunghezza media delle pellicole e al perfezionamento dei proiettori, fa un evidente balzo in avanti, riacquistando di credibilità presso i gestori delle sale ma soprattutto presso il pubblico degli inizi del '900, sempre più esigente e smaliziato nei confronti della tecnologia.

Fregoli si avvicina al cinema spinto dalla curiosità, ne comprende subito il potenziale in termini spettacolari e soprattutto svolge un ruolo di primo piano per quanto riguarda la diffusione iniziale del nuovo mezzo. Molti teatri italiani, fino ad allora riservati ai lavori drammatici e alla lirica, spalancano le porte al cinema grazie a Fregoli: il Costanzi di Roma, il Vittorio Emanuele e il Carignano di Torino. Le qualità di intrattenimento insite nello spettacolo cinematografico vengono così scoperte e apprezzate da un pubblico diverso da quello a cui il cinema era abituato, vale a dire le élites culturali e la medio-alta borghesia, fino ad allora diffidenti nei confronti del nuovo mezzo. Mario Corsi sostiene addirittura che Fregoli sia stato il primo a far conoscere ai reali di Spagna le «immagini animate» e probabilmente «prima del '900»[35]:

> Invitato a dare una rappresentazione nel teatrino di Corte, a Madrid, davanti al Rey niño, dopo le sue trasformazioni Fregoli fece funzionare anche il *Fregoligraph*. Ma ad un certo punto la pellicola si ruppe, e lo schermo rimase illuminato.

A questo punto, con il suo tipico sangue freddo, sfruttando la luce del proiettore piazzato dietro lo schermo e quindi di fronte agli spettatori (la proiezione, come ho già detto, avveniva per trasparenza dal palcoscenico), Fregoli trasformò lo spettacolo cinematografico in uno spettacolo di ombre cinesi:

> E si vide allora sul bianco fondale apparire l'ombra del piccolo Re che gesticolava, gridando allegramente, e poi estraeva il suo spadino e lo faceva roteare in aria[36].

Successivamente, nel luglio 1901, l'artista romano torna a far visita ai reali di Spagna:

> Le scene piacquero molto, e fu necessario aumentatare il numero di quelle che erano preparate, su richiesta del re. Le scene proiettate furono 30. Il re e la regina vollero vedere il cinematografo in funzione. Fregoli diede loro spiegazioni sul congegno[37].

Dopo il 1907, con ogni probabilità, il *Fregoligraph* scomparve dalle scene fregoliane. Tra i film o quadri che costituivano la sezione del *Fregoligraph*, ne spiccava uno: il già menzionato *Fregoli dietro le scene*[38] ovvero *Fregoli svelato*[39] ovvero *Fregoli dietro le quinte*. Il film, cui ho già fatto cenno, svelava il meccanismo alla base dei sorprendenti numeri di trasformismo. Una volta eliminata la sezione cinematografica, Fregoli cercò un espediente che gli permettesse di continuare a rivela-

Dall'alto in basso:
Fregoli retroscena (serie Fregoli n. 1)
Pere cotte (serie Fregoli n. 13)
Fregoli barbiere (serie Fregoli n. 14)

re al pubblico che ciò che avveniva sul palco non era frutto di trucchi illusionistici ma il risultato di un finissimo "meccanismo a orologeria" da lui sapientemente diretto. Per questa ragione probabilmente ideò *Le théâtre à l'envers*:

> Il fondo della scena rappresentava una sala di spettacolo col suo pubblico. Io, volte le spalle agli spettatori dell'Olympia, cantavo, danzavo, recitavo per il fondale dipinto del palcoscenico: poi, venivo alla ribalta, passavo successivamente fra i miei aiutanti, mi sbarazzavo degli abiti e delle parrucche, mi trasformavo e ricominciavo da capo.

Il numero, in effetti, ai molti osservatori, parve una appropriata sostituzione del film: «I giornali scrissero, allora, che facevo a questo modo del cinematografo perfezionato»[40]. Fregoli sostituì la tecnologia ormai obsoleta in suo possesso con un efficace numero di varietà. L'attore in carne ed ossa vinceva la sfida contro la propria immagine cinematografica, affidandosi soltanto alle proprie capacità di uomo di teatro.

Il Méliès italiano

Fregoli può essere annoverato a buon diritto anche tra i pionieri del linguaggio cinematografico[41]. Insieme ai propri film egli proietta documentari o attualità Lumière. Nel 1899, ad esempio, «il Telegrafo» riporta:

> Il *Fregoligraph*, colle sue bellissime vedute, fu applaudito. Il cinematografo Lumière [...] fu continuamente visitato, pei due bellissimi nuovi quadri: *Il varo della "Varese"* e

L'uscita degli invitati dal Cantiere Orlando, che furono trovati superbamente riusciti, specialmente l'ultimo, che è di un effetto squisito[42].

Nel 1903, nei programmi del *Fregoligraph* figura sicuramente *Le Voyage dans la lune* di Méliès:

Stasera, alle 20.30, avremo la seconda rappresentazione, col seguente programma: [...] *Fregoligraph*, dalla terra alla luna, grande rivista cinematografica in 30 quadri[43].

E ancora:

Fregoligraph piacque immensamente e fu applaudito, per le bellissime proiezioni "Dalla terra alla luna e viceversa", cioè 35 quadri umoristici, dati senza intervallo, e poi alcune scene cinematografiche di Fregoli. [...] Stasera [...] *Fregoligraph* – dalla terra alla luna e viceversa; grande rivista cinematografica in 30 quadri continui e 5 quadri da *Fregoli visto dentro* [sic] *le scene*[44].

Infine la «Gazzetta livornese» cita una traduzione più esatta del titolo del film di Méliès: «chiudendo la serata col Fregoligraph che presenterà: *Un viaggio nella luna*»[45].

È Méliès, con il suo "cinema della meraviglia", il naturale sbocco del percorso cinematografico di Fregoli. L'apprendistato dai Lumière e l'aver conosciuto il cinema con le scenette "dal vero" dei due fratelli non influiscono sulle sue scelte da cineasta. A teatro, l'imperativo per Fregoli è stupire lo spettatore, sbalordirlo continuamente, non lasciargli un attimo di respiro; il cinema deve produrre sul pubblico lo stesso effetto. Perciò Fregoli è il primo a realizzare in Italia i film "a trucchi". Paolella lo definisce «il Méliès italiano» e, riferendosi al Fregoli trasformista, afferma:

Tutto ciò che di soperchieria, di trucco, di ubiquità doveva costituire l'essenza del cinema, apparecchio di mistificazione e non di realtà, nella concezione di Méliès si era già calato nel corpo magico e nello spirito sottile dell'uomo cinema, la cui fama era valsa a creare una parola universale, che indica l'essenza stessa dello spirito cinematografico.

Egli può ribadire, insomma, l'idea esposta altrove: «Il genio del cinema ancora prima che nel meccanismo dei fratelli Lumière» si era incarnato «in un uomo in carne ed ossa, [...] quest'uomo cinematografo nel senso letterale della parola» era Leopoldo Fregoli. Méliès, invece, si rivolgeva al cinema, nonostante tutto, ancora «con una mentalità da uomo di teatro»[46]. Del resto Georges Sadoul ammette che nel 1899 Fregoli era in grado di rivaleggiare con il regista francese[47]. Nei suoi film, infatti, il trasformista «fa uso di quasi tutti i trucchi che alla stessa epoca adopera Méliès: sostituzioni, sdoppiamenti, marce indietro e persino rallentatore e acceleratore»[48]. Così scrive Paolella, senza far riferimento a nessun film in particolare. È Bernardini il primo storico del cinema a individuare concretamente tali procedimenti nei film fregoliani. *Fregoli e signora al ristorante* (serie Fregoli n. 24), ad esempio, si basa sulla ripresa di-

scontinua, cioè con una interruzione all'interno di una apparente (perché "truccata") continuità.

A legare Fregoli a Méliès, inoltre, ci pensa Barnouw, che segnala la presenza del trasformista italiano in un film del regista francese realizzato nel 1899. In quest'opera, intitolata *The Lightning Change Artist*, «usò i trucchi della cinepresa per rendere le meraviglie della scena ancor più sorprendenti»[49]. Dovrebbe trattarsi dello stesso film citato da Sadoul con il titolo *L'homme-Protée*, in cui un uomo eseguiva «venti cambiamenti completi d'abito in due minuti, combinando questi cambiamenti con danze». I cambiamenti avevano luogo «in presenza del pubblico. Blondi, Fregoli e Mons» si cambiavano dietro le scene[50].

Méliès, dunque, era interessato agli esperimenti di Fregoli; ciò che è più importante, però, è che proprio i due artisti possono essere considerati gli iniziatori del film "a trucchi":

> Così il filone del "mago filmato" lasciò spazio a un genere sviluppatosi da poco, il film a trucchi, dedicato allo sfruttamento delle doti magiche della tecnologia cinematografica.

In questi film, la ripresa veniva interrotta nei punti cruciali per far sì che il mago potesse portare a termine le trasformazioni o i suoi giochi di prestigio: si trattava del procedimento usato, per esempio, nel citato *Fregoli e signora al ristorante*. Tale genere di film, sottolinea Barnouw, non richiedeva necessariamente un vero prestigiatore: «Maghi e non maghi parteciparono al suo momento di gloria»[51].

Un altro film segnalato da Bernardini è *Fregoli dopo morto*. Dalle descrizioni fornite da giornali dell'epoca, sembra che quest'opera possa essere considerata già un film d'animazione a tutti gli effetti:

> Suscitò pure grande meraviglia l'altro quadro, *Fregoli dopo morto*, in cui si vede uno scheletro scomporsi in più parti, e danzare vertiginosamente[52].

E ancora:

> Egli vi fa vedere anche ciò che sarà capace di fare dopo morto! E vi mostra il suo scheletro, intento a una danza convulsa, macabra... E le ossa di quello scheletro continuano le tradizioni di Fregoli vivo, non presentandosi mai sotto lo stesso aspetto[53].

Il film fregoliano è *Le squelette joyeux*, film Lumière (cat. Lumière n. 831) realizzato con ogni probabilità tra il 1897 e i primi mesi del 1898 e proiettato a Lione il 20 marzo 1898[54]. La descrizione dell'articolista del «Fieramosca», infatti, non lascia adito a dubbi.

È lo stesso Fregoli a parlarci di un altro film, *Fregoli illusionista*, nel quale a suo dire si concentravano «apparizioni, sparizioni, giuochi di magia portentosi: i primi trucchi del cinematografo, sviluppati al mille per cento». Purtroppo non esiste alcuna copia del film in questione e l'unica testimonianza al riguardo è proprio quella dell'artista.

L'inversione del movimento fu un altro dei trucchi cui fece ricorso:

> Un giorno mi saltò il ticchio di fare uno scherzo al pubblico anche attraverso lo schermo: feci proiettare qualcuna delle mie pellicole al rovescio. Il pubblico vedeva, sbalordito, uscire gli abiti dalle mani degli inservienti, o passare delle sedie addosso al trasformista, e questo marciare velocissimo all'indietro, e via di seguito... Furono torrenti d'ilarità, nella sala![55].

Il trucco dell'inversione del movimento era già stato applicato dai Lumière nel 1896, in *Démolition d'un mur*.

Oltre che per aver utilizzato i primi trucchi del cinema con precisi intenti spettacolari, Fregoli va sicuramente ricordato per avere allungato il metraggio standard dei Lumière, raggruppando insieme quattro pellicole e proiettandole senza soluzione di continuità:

> La lunghezza massima di queste pellicole era di 18 metri. Ebbi, allora, l'idea di raggrupparne quattro insieme e di proiettarle senza interruzione. Fabbricammo, io e il mio meccanico Müller, due ruote, che disponemmo, una al di sopra dell'apparecchio di proiezione, l'altra al di sotto, in modo che, messe in movimento, permettessero alla pellicola della bobina superiore di passare ed avvoltolarsi sulla inferiore. Così eravamo in grado di proiettare un film di ben 50 metri. La prima di queste pellicole presentate al pubblico fu *Impressioni di Ermete Novelli* dove si vedeva il grandissimo attore intento a leggere vari giornali, e si vedevano poi le materializzazioni di ciò che era contenuto negli articoli di quei giornali. [...] Il film terminava con l'entrata dei due grossi cani di Novelli, che gli saltavano addosso festosamente e gli strappavano i giornali. Il secondo film fu *Fregoli illusionista,* pel quale impiegai dieci pellicole, ciascuna di 18 metri, ridotte poi, con opportuni tagli, a circa 60 metri[56].

Esaminando però le due scene riferibili al titolo complessivo *Impressioni di Ermete Novelli* conservate alla Cineteca Nazionale «non risultano né sovrimpressioni né segni di giunte, che facciano pensare all'inserimento di altre inquadrature a illustrazione delle notizie, tristi e allegre, suggerite dalle varie espressioni dell'attore»[57].

Nella prima (*Ermete Novelli legge il giornale*, serie Fregoli n. 2) abbiamo Ermete Novelli in figura intera, intento a leggere il giornale. Nella seconda (*Ermete Novelli in famiglia*, serie Fregoli n. 7, battezzato assai stranamente *Sogno nuovo*), insieme all'attore ripreso questa volta in totale, appaiono la figlioletta, la moglie e il cane. Del resto, anche se fosse confermato quanto detto da Fregoli, la novità dell'esperimento sarebbe relativa, come sottolinea Bernardini, in quanto la riunione di più inquadrature in un un'unica bobina era una pratica già diffusa in quegli anni.

Bernardini cita un altro film, *Segreto per vestirsi (con aiuto)* (serie Fregoli n. 26), nel quale Fregoli sarebbe andato oltre la semplice giustapposizione di inquadrature, sperimentando un uso del montaggio «sotto un certo aspetto più avanzato e consapevole di quello di Porter»[58]. Il film è un'altra versione di *Fregoli dietro le quinte*. Secondo alcuni studiosi il remake fu realizzato nel 1899[59], piazzando la macchina da presa, come nell'originale, dietro il palcoscenico e mostrando così i meccanismi alla base dei numeri di trasformismo. Il film, però, rispetto a *Fregoli dietro le quinte*, presenterebbe caratteristiche del tutto nuove:

> Dopo 12 metri la scena viene per due volte interrotta dall'inserimento di frammenti di una diversa inquadratura, dove si vede il guardaroba, cioè l'angolo del locale in cui sono sparsi alla rinfusa i vari vestiti utilizzati per lo spettacolo: nel primo inserto sono presenti solo i 2 assi-

stenti; nel secondo poi compare lo stesso Fregoli, che riposa un attimo su una sedia, per poi ripartire di scatto verso una nuova trasformazione. Questi inserti rompono l'unità dello spazio e del tempo dell'inquadratura fissa, improvvisamente accelerano il ritmo reale dell'avvenimento; per l'epoca sono già rivoluzionari. Ma ancora più sorprendente è il terzo inserto della seconda inquadratura (che conclude il film), perché l'ultimo pezzo (quello in cui Fregoli si alza dalla sedia per correre verso la tenda) vi è ripetuto tre volte con una rottura e un'accelerazione del ritmo ancora più rilevanti; che indicano l'evidente intenzione di sottolineare, con la ripetizione, la fatica e insieme l'energia travolgente dell'esibizione dell'interprete[60].

The Lightning Change Artist, segnalato da Barnouw e datato 1899, potrebbe corrispondere proprio a *Segreto per vestirsi (con aiuto)*. In questo film infatti, realizzato tra l'altro per Méliès, secondo lo studioso, Fregoli volle rendere le sue trasformazioni ancor più sconcertanti, praticando dei tagli tra i vari segmenti di film. «In altre parole, egli filmò segmenti separati e poi li montò insieme»[61].

Un altro procedimento fondamentale utilizzato da Fregoli fu la coloritura a mano dei fotogrammi con finalità espressive. La coloritura a mano non era una novità in Italia. Bernardini ricorda la proiezione di film a colori, con il Theatrograph, a Milano nel luglio 1896 e con altri sistemi nel corso del 1897. In Fregoli, però, i colori applicati sui fotogrammi non servono semplicemente a rendere più attraenti le traballanti immagini del primo cinematografo. «Il Messaggero» di Roma del 19 luglio 1899 definiva *Danza serpentina* (*Danse serpentine*, catalogo Lumière n. 765) «un meraviglioso quadro a colori»[62]. In *Fregoli in palcoscenico: giochi di prestigio*, conservato alla Cineteca Nazionale[63], non ci sono danze alla Loie Fuller, mentre è evidente che tutto è «costruito in funzione dell'utilizzazione del colore, che è il materiale base del trucco». Infatti il trasformista entra in scena travestito da prestigiatore; ha un foglio in mano che arrotola a formare un cono, dalla sommità del quale fa uscire una cascata multicolore di fiori che si spargono ai suoi piedi. I fiori nella scena ripresa sono bianchi e

quindi risulterebbero poco appariscenti sullo sfondo tappezzato della parete; i fiori sono così pressoché inventati dalle piccole macchie di colore (vengono usati il rosso e il blu), applicate un po' disordinatamente sulla pellicola col pennello[64].

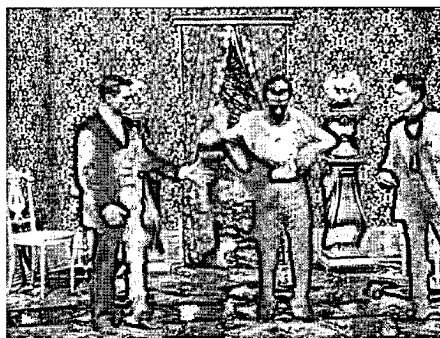
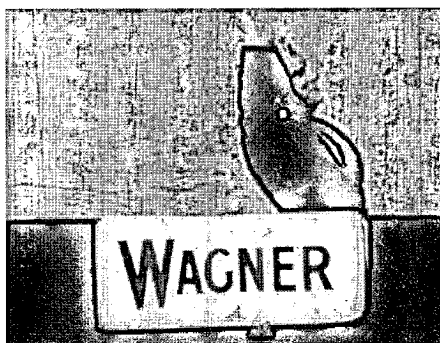
Per la realizzazione dei suoi film Fregoli si avvalse sicuramente della collaborazione di un certo Müller, citato più volte nelle sue memorie, ma è probabile che con lui ci fosse anche un appassionato fotografo milanese: Luca Comerio[65]. Vico D'Incerti, venuto in possesso dei negativi originali di alcuni film di Fregoli, attribuisce allo stesso Comerio la paternità di alcuni film girati con macchina Lumière e cioè: *Danza spagnuola, Ermete Novelli che legge il giornale* e *Fregoli al caffè*. Nonostante le molte perplessità a riguardo, l'idea che Comerio appena ventenne sia stato "iniziato" al cinema dall'artista romano ha senza dubbio un suo fascino e soprattutto collegherebbe in maniera inequivocabile i rudimentali esperimenti fregoliani ai primi passi della cinematografia italiana, «di cui Comerio di lì a pochi anni sarebbe stato uno dei protagonisti»[66].

Dall'alto in basso:
La serenata di Fregoli (serie Fregoli n.15)
Maestri di musica (serie Fregoli n. 16)
Fregoli trasformista (serie Fregoli n. 18)
Segreto per vestirsi (con aiuto) (serie Fregoli n. 25)

Il cinema nel teatro delle avanguardie storiche

La presenza del *Fregoligraph* all'interno degli spettacoli fregoliani pone questioni che esulano da un discorso prettamente cinematografico. La collocazione dello schermo cinematografico sulla scena del teatro leggero non costituisce di per sé una novità; il cinema, come abbiamo visto, appariva all'interno di spettacoli d'arte varia già dal 1896. A ben vedere però in questi casi la presenza delle proiezioni non rispondeva ad alcuna logica. Per Fregoli, invece, l'inserimento del medium cinematografico sulla scena rispondeva chiaramente all'esigenza di

modernizzare un prodotto (lo spettacolo d'arte varia) che intendeva intrattenere e divertire il nuovo pubblico delle città moderne i cui ritmi quotidiani erano profondamente cambiati[67].

L'operazione fregoliana ha rilevanza soprattutto se si prende in esame il già citato *Fregoli dietro le quinte*. Le immagini di questo film, infatti, chiamavano in causa i numeri trasformistici che le avevano precedute: un legame biunivoco si instaurava così tra immagini e numeri di varietà. La

presenza fisica dell'attore si alternava al suo "doppio" cinematografico; ciò accresceva senza dubbio l'effetto di meraviglia provato dallo spettatore durante i numeri di trasformismo. Si può dire, insomma, che il *Fregoligraph* costituisse soltanto la materializzazione del cinematografo già evocato inequivocabilmente durante i numeri di trasformismo. Il cinematografo agiva come *trait-d'union* tra sezioni del programma apparentemente scollegate. Affiorava il tentativo da parte dell'artista di rendere organico uno spettacolo come quello d'arte varia, votato necessariamente alla frammentarietà. I rimandi reciproci tra cinema e varietà presenti nei suoi spettacoli, del resto, avevano alla base «una comune percezione del mondo come "attualità veloce"»[68]. Questo collegamento tra i due dispositivi si ritroverà più tardi nel teatro delle avanguardie storiche. Un confronto con esperienze analoghe a questo punto può chiarire meglio il valore dell'operazione messa in atto da Fregoli.

L'uso di schermi cinematografici sulla scena teatrale caratterizza il lavoro di molti registi e autori della prima metà del XX secolo. Un uomo in particolare rappresenta la chiave di volta per ciò che concerne il non sempre facile rapporto tra cinema e teatro: il regista tedesco Erwin Piscator, ricordato soprattutto per i suoi allestimenti degli anni '20. In *Trotz Alledem!* (Ad onta di tutto!), opera rappresentata al Grosses Schauspielhaus di Berlino nel luglio 1925, ad esempio, le proiezioni venivano collegate agli avvenimenti scenici. I film usati durante lo spettacolo erano pellicole autentiche di guerra, documenti riguardanti le famiglie regnanti d'Europa, ecc. L'impatto delle immagini autentiche, interagendo con il dramma, provocava un effetto dirompente. In questo modo il regista superava la semplice giustapposizione di proiezioni e azione scenica che era stata invece alla base dell'allestimento di *Fahnen* (Bandiere, 1924). Tuttavia è con *Hopplà wir leben* (Oplà, noi viviamo!) di Toller, messo in scena al Theater am Nollendorfplatz nel 1927, che Piscator raggiunse la sostanziale fusione tra cinema e teatro. Il cinema era addirittura previsto nel testo di Toller; anche la costruzione scenica era stata pensata prevedendo un largo impiego di proiezioni cinematografiche. Successivamente il regista pensò di utilizzare gli stessi attori come schermo: l'impatto visivo del film in questo modo aumentava in maniera esponenziale. In *Tai Yang erwacht* (Tai Yang si desta, 1931), ultima produzione tedesca di Piscator prima dell'esilio, il film venne proiettato sui cartelloni dei dimostranti che marciavano lungo il retropalco: lo schermo di proiezione prendeva così forma dagli stessi elementi scenici. *Tai Yang erwacht* in verità costituisce un'eccezione; gli esperimenti di Piscator, infatti, tendevano quasi sempre ad adattare le convenzioni drammatiche alle necessità del mezzo filmico. In *Der Letzte Kaiser* (L'ultimo imperatore), addirittura, l'arco di proscenio venne modificato, tanto da farlo assomigliare all'obiettivo di una macchina da presa:

> Un "diaframma" che permette di ingrandire o restringere a volontà la porzione di scena illuminata, come l'iride di un apparecchio fotografico[69].

Il rapporto tra i due media, quindi, lungi dall'essere bilanciato, propendeva inequivocabilmente a favore del cinema. Del resto lo stesso Piscator affermava:

Il teatro era diventato poco interessante. Il film più miserabile conteneva ancora più attualità, più realtà eccitante dei nostri giorni, che la scena con i suoi pesanti macchinismi drammatici e tecnici[70].

Le pellicole proiettate durante le sue messe in scena vennero qualificate in base alla funzione assolta nello svolgimento del dramma. Il film didattico, secondo il regista, aveva il compito di comunicare semplicemente i fatti, mentre quello drammatico sostituiva efficacemente la scena recitata. Il film di commento, infine, accompagnava lo sviluppo del dramma e, indirizzandosi prevalentemente allo spettatore, lo interpellava, attirava la sua attenzione sui momenti salienti dell'azione. In altri casi il film poteva servire semplicemente a colmare i tempi morti della rappresentazione o a evitare i cambiamenti di scena. Con Piscator, dunque, la collocazione del medium cinematografico sulla scena raggiunge una piena funzionalità sia in rapporto al dispositivo scenico sia in rapporto allo svolgimento del dramma.

In tale contesto si può dire senza dubbio che anche il futurismo italiano abbia svolto un ruolo di primo piano. Ma in un altro senso. I futuristi mantennero un atteggiamento piuttosto ambiguo nei confronti del cinematografo; basti pensare al fatto che il *Manifesto della cinematografia futurista* fu steso soltanto nel 1916[71], cioè ben sette anni dopo la pubblicazione del manifesto di fondazione del futurismo[72]. Nello stesso manifesto il cinema veniva, del resto, prima presentato come «un'altra zona del teatro», poi definito «"essenzialmente visivo" e quindi costretto a "compiere... l'evoluzione della pittura"», per essere infine accostato

alla letteratura con le "analogie cinematografate" e le parole in libertà in movimento, alla musica con le ricerche musicali, al teatro con i drammi di sentimenti e d'oggetti, già sperimentati nelle sintesi teatrali, ecc.[73].

Insomma, almeno nelle intenzioni, il futurismo voleva applicare al cinematografo ricerche nate in altri territori: nel teatro, nella pittura, nella letteratura. Tale situazione è poi aggravata dalla mancanza di una vera e propria cinematografia futurista. A parte le opere di Arnaldo Ginna e Bruno Corra, che utilizzarono il cinema per realizzare i loro esperimenti di «musica cromatica»[74], l'unico film considerato futurista a tutti gli effetti fu *Vita futurista* di Ginna del 1916. Di esso, oggi introvabile, abbiamo soltanto una descrizione apparsa su «Italia Futurista» del 15 ottobre 1916[75] che, tra l'altro, mette in luce il grande divario tra i procedimenti usati e le intenzioni esposte nel manifesto. Probabilmente Marinetti e i futuristi pensarono di utilizzare il cinema semplicemente come strumento di propaganda per diffondere le idee del movimento. A questo punto, vale però la pena di citare il *Manifesto del Teatro Sintetico*:

Siamo convinti che meccanicamente, a forza di brevità, si possa giungere a un teatro assolutamente nuovo, in perfetta armonia colla velocissima e laconica nostra sensibilità futurista. I nostri atti potranno anche essere attimi, e cioè durare pochi secondi. Con questa brevità essenziale e sintetica, il teatro potrà sostenere e anche vincere la concorrenza del Cinematografo[76].

Per i futuristi il cinema rimaneva sostanzialmente uno spettacolo "monco"; tuttavia esso possedeva un dinamismo e una grande capacità espressiva che si sarebbero rivelati assai utili se assunti sulla scena. Analizzando i procedimenti formali delle sintesi futuriste, infatti, l'apporto del cinematografo dell'epoca viene alla luce in tutta la sua evidenza[77].

Ne *La sorpresa*, la trovata di Marinetti consisteva nel far apparire un carro funebre vuoto nel momento preciso in cui si manifestava la necessità di nascondere un cadavere. L'autore si ispirava probabilmente a *Entente cordiale* (Intesa cordiale, 1910) di Max Linder. In questo film due uomini, cercando una donna con cui trascorrere la serata, leggono piccoli annunci su un giornale; uno in particolare li colpisce e, nello stesso istante, la donna dell'annuncio bussa alla loro porta. Qui, come nelle sintesi futuriste, si assiste a una compressione del tempo, contraria a ogni logica naturalista, che permette l'incontro tra il desiderio e il suo oggetto.

Ne *Il piccolo teatro dell'amore*, Marinetti volle invece portare sulla scena la vita non umana degli oggetti. Il teatro in legno, il buffet, la credenza agivano sulla scena indipendentemente dall'intervento dell'uomo. Si assisteva cioè a un sostanziale sovvertimento della visione antropocentrica del teatro naturalista. Anche in questo caso il cinema costituiva molto probabilmente un importante modello. Nei film a trucchi di Méliès, infatti, realizzati nei primi anni del '900, gli oggetti prendevano vita da soli (*Le locataire diabolique* /Locatario diabolico, 1906, ad esempio).

Ne *Le basi* di Marinetti il tributo al cinema è ancora più esplicito. Come accadeva nel cinema comico, si aveva anche qui il montaggio di più azioni all'interno della stessa scena. La pièce, inoltre, utilizzava una messa in quadro cinematografica già sfruttata nel film *Amore pedestre* (1914) di Marcel Fabre, che mostrava solo la parte inferiore dei corpi dei personaggi. Anche gli attori de *Le basi* dovevano riuscire a esprimersi con i propri arti inferiori. In questo modo Marinetti si opponeva consapevolmente all'illustrazione della psicologia dei personaggi, trionfante sulla scena borghese.

Ne *Il chiaro di luna*, invece, l'autore pensò di inserire sulla scena, insieme a una coppia di innamorati, un personaggio misterioso che doveva rappresentare «la sintesi alogica di più sensazioni: paura della realtà futura, freddo e solitudine della notte, visione della vita vent'anni dopo, ecc.»[78].

Anche in questo caso probabilmente Marinetti pensò a una tecnica in uso nel cinema di quegli anni, e precisamente alla sovrimpressione utilizzata anche nelle foto spiritiche, allora molto in voga.

L'impiego dell'analogia, principio cardine di tutta la poetica futurista, può d'altronde essere collegato al cinema nei casi in cui si può parlare, a ragione, di una preponderanza dell'aspetto visivo. In *Paralleli*, ad esempio, Marinetti accosta due realtà lontanissime stabilendo tra esse una relazione analogica. Nella parte sinistra della scena la tenutaria di un bordello invita i clienti ad andare con le prostitute, mentre dall'altra parte un brigadiere incita i soldati a sferrare l'attacco contro il nemico. Il montaggio analogico delle sequenze è realizzato efficacemente con il principio cinematografico dei sintagmi alternati; la luce di

Fregoli al caffè
(film perduto)

un proiettore andava ad investire di volta in volta l'una e l'altra parte della scena. Sequenze senza alcun rapporto logico venivano così collegate tra di loro.

Il procedimento della divisione cinematografica della scena usato ne *Le basi* venne ripreso ne *Le mani* di Marinetti e Corra. In questa pièce il sipario era costituito da una tela tesa ad altezza d'uomo. Da sinistra a destra si succedevano mani di uomini e di donne che apparivano in alcuni atteggiamenti. Le mani erano visibili al di sopra della tela che veniva illuminata da un proiettore.

La sintesi di Remo Chiti, *Costruzioni*, costituisce un altro importante esempio. Il dramma in tre mini-atti ricostruiva la dinamica di un omicidio, partendo dal ferimento mortale fino ad arrivare ai motivi che lo avevano causato. L'operazione, che aveva come unico fine quello di mortificare la logica naturalista imperante nel teatro d'inizio secolo, si rifaceva ai già citati esperimenti di Fregoli, che durante i propri spettacoli aveva più volte proiettato le pellicole a rovescio.

A questo punto vale la pena menzionare l'opera di Pino Masnata che, nel suo *Manifesto del Teatro Visionico*, preconizzava un teatro del monologo interiore. Il Teatro Visionico prevedeva la presenza di un personaggio, chiamato Protagonista, che chiaramente ricopriva il ruolo principale. Questi doveva recarsi sulla ribalta, a sipario chiuso, per raccontare la propria vita. Le parti più importanti di questa narrazione non venivano esposte verbalmente ma rappresentate scenicamente: il sipario si apriva mostrando i personaggi a cui il Protagonista aveva fatto poco prima riferimento nella sua esposizione. L'azione si svolgeva in modo molto scarno, essendo frutto di un ricordo. Successivamente il sipario si chiudeva e il Protagonista, rimasto sulla ribalta, proseguiva la narrazione. Le parti recitate o, usando la terminologia di Masnata, «le visioni», non seguivano l'ordine cronologico dei fatti che rappresentavano ma l'ordine logico della ricordanza. Vale a dire che la "visione", sebbene recitata, non si svolgeva come realmente si erano svolti i fatti, ma nel modo in cui questi riaffioravano alla memoria: «confusi o mutilati o ripetuti per omissioni o sintetizzati e poi sminuzzati»[79]. Tali idee, che ebbero il plauso di Marinetti, costituivano uno sviluppo del teatro sintetico proprio in virtù del fatto che si ispiravano al cinematografo e alla sua capacità di rendere soggettiva l'immagine per mezzo della sovrimpressione o di visualizzare i ricordi con il flash-back. *Tocca a me!* di Masnata fu il primo esempio di azione visionica futurista.

Anche altri futuristi come Scaparro, Folgore e Volt subirono una profonda influenza da parte del cinema; i loro "poemi cinematografici" erano vere e proprie sceneggiature di cortometraggi dal soggetto fortemente surreale.

Per il futurismo, in sostanza, il cinematografo rappresentò solo un utile mezzo per riformare il teatro tradizionale. Lo conferma il fatto che l'unico spettacolo futurista in cui vennero inserite proiezioni fu quello messo in scena al Teatro Niccolini di Firenze il 28 gennaio 1917, dove la proiezione cinematografica, come nel varietà, veniva semplicemente giustapposta a esibizioni di altra natura[80]. L'incontro tra schermo e scena avvenuto negli spettacoli di Fregoli non fu, in definitiva, preso in considerazione dal futurismo teatrale.

L'inserimento dei film negli spettacoli di Piscator, invece, aveva chiare finalità politiche; come gli altri macchinari, il cinema «non doveva più provocare slancio, entusiasmo, abbandono, ma comprensione, cognizione, idee»[81].

Il regista tedesco pensava a un teatro che non si rivolgesse più alla capacità emotiva dello spettatore, ma alla sua ragione. Ciononostante, questa necessità cozzava fortemente con «l'urgenza di rendere il teatro, dilatandone i mezzi, capace di visualizzare le grandi forze che muovono la storia»[82]. Tale «dilatazione tecnologica»[83], sebbene efficace e senza dubbio suggestiva in termini spettacolari, allontanava le messe in scena piscatoriane da un teatro leggero, gestibile dalle classi disagiate. Questa deriva verso una «visualizzazione globale»[84] della storia, lo conduceva verso una ricerca quasi ossessiva del «meraviglioso tecnologico»[85]; la comunicazione allora, lungi dall'essere lucida esposizione dei fatti, diventava emozionante, e il cinema si rivelava essere lo strumento principe di questa operazione. Non siamo lontani, a ben vedere, dall'idea di meraviglioso esposta da Marinetti nel *Manifesto del Teatro di Varietà*. Per Artioli, infatti, il meraviglioso marinettiniano consisteva sostanzialmente «nella possibilità di servirsi dei materiali tecnologici, dal cinematografo alla luce, come attrezzi scenici generatori di magia e stupore»[86]. Il *Manifesto del Teatro di Varietà* inoltre affermava:

> Il Teatro di Varietà è il solo che utilizzi oggi il cinematografo, che lo arricchisca d'un numero incalcolabile di visioni e di spettacoli irrealizzabili (battaglie, tumulti, corse, circuiti d'automobili e d'aereoplani, viaggi, transatlantici, profondità di città, di campagne, d'oceani e di cieli)[87].

Considerando il fatto che Fregoli era citato per ben due volte in questo manifesto, non è da escludere che, parlando di cinema inserito in uno spettacolo d'arte varia, Marinetti avesse presente proprio gli spettacoli dell'artista romano. Fregoli, in effetti, considerava la tecnologia un efficace strumento di presa sul pubblico. Prescindendo dal cinema, nei suoi spettacoli l'artista utilizzava anche fonografi e fontane luminose:

> La prosa delle commedie, che recita, è sua; la musica delle canzonette, sua; scenari, macchine, fonografi, cinematografi, tutto suo[88].

Il cinema, dunque, rientrava in una visione più globale di tecnologia vista come produttrice di stupore. Una visione che accomuna sicuramente le tre esperienze analizzate, ma che è collegata a finalità per nulla simili. Per il futurismo,

come abbiamo visto, il cinema rappresentava un mezzo per ravvivare il teatro novecentesco. Piscator, da parte sua, affermava riferendosi al cinematografo: «Non era altro che un mezzo, che domani avrebbe potuto essere sostituito da uno migliore»[89]. L'arsenale tecnologico di Piscator si avvaleva di altri strumenti: «dalle proiezioni fisse, [...] al palcoscenico girevole, agli ascensori, ai tapis roulants»[90]. Il cinema era inglobato in un'idea di multimedialità che, a volte, lo relegava al ruolo di semplice ingranaggio.

Siamo lontani, dunque, dal tentativo operato da Leopoldo Fregoli. Il cinematografo, al contrario, si integrava perfettamente nei suoi spettacoli in quanto ne costituiva il principio motore. Le sue fulminee trasformazioni, quasi a vista, rappresentavano una chiara metafora del dispositivo filmico. L'apparizione del congegno, poi, svelando i segreti del retroscena (con *Fregoli dietro le quinte*[91]), soddisfaceva l'attesa generata nel pubblico durante i numeri di trasformismo. Dopo l'evocazione, ci si preparava all'ostentazione della meraviglia tecnologica.

1. Aldo Bernardini, *L'epopea del cinema ambulante*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. L'Europa. Miti, luoghi, divi*, vol. I, Einaudi, Torino, 1999, p. 118.
2. Per l'*Enciclopedia dello spettacolo* il trasformismo «consiste in una serie di imitazioni o impersonations, la cui attrattiva principale sta nella rapidità con cui si effettuano i cambiamenti di trucco e di costume» (Alessandro Cervellati e Vittoria Ottolenghi, voce *Trasformisti*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. IX, Le Maschere, Roma, 1962, col. 1094).
3. Leopoldo Fregoli, *Fregoli raccontato da Fregoli. Le memorie del mago del trasformismo*, Rizzoli & C. Editori, Milano, 1936, p. 216. L'incontro con Louis Lumière è rievocato in un articolo scritto dallo stesso Fregoli e intitolato *Il compleanno del cinema* (su «Cinema Illustrazione», X, 13, 27 marzo 1935, p. 7). Nel documento l'artista, dopo aver parlato della calorosa accoglienza riservata in Italia a Louis Lumière a quarant'anni dalla prima proiezione parigina, passa in rassegna gli eventi che lo legarono al cinematografo.
4. L. Fregoli, *Fregoli raccontato da Fregoli*, cit., p. 216.
5. «Il Rinnovamento», 23 aprile 1899. Cronaca dello spettacolo tenuto al Teatro Goldoni di Venezia.
6. L. Fregoli, *Fregoli raccontato da Fregoli*, cit., p. 136
7. Mario Corsi, *Fregoli pioniere del muto e precursore del sonoro*, «Cinema», Roma, 11, 10 dicembre 1936, pp. 416-417.
8. Giancarlo Pretini, *Spettacolo leggero dal music-hall, al varietà, alla rivista, al musical*, Trapezio Libri Editore, Udine, 1997, p. 89.
9. L. Fregoli, *Fregoli raccontato da Fregoli*, cit., p. 218.
10. Varietà o spettacolo di varietà: con tale espressione «si suole definire in Europa e poi nelle Americhe dalla seconda metà dell'Ottocento uno spettacolo composto di arte varia, in cui si succedono alcuni "numeri" – o brevi rappresentazioni di genere diverso, prevalentemente musicale, comico o drammatico – alternati con "attrazioni" e cioè esibizioni di abilità o di agilità, senza alcun legame o filo conduttore. Attualmente con il termine varietà, ci si

riferisce genericamente allo spettacolo leggero» (G. Pretini, *Spettacolo leggero dal music-hall, al varietà, alla rivista, al musical*, cit., p. 376).
11. Escludendo naturalmente la prima parte degli spettacoli fregoliani, considerata dallo stesso Fregoli il proprio avanspettacolo.
12. «Il Paese», Messina, 16 ottobre 1907.
13. «Tribuna», 13 marzo 1899.
14. Giovanni Lista, *Petrolini e i Futuristi*, Edizioni Taide, Salerno, 1981, p. 12.
15. Da *Le parole in libertà – La sensibilità futurista* (11 maggio 1913), citato in Mario Verdone, *Cinema e letteratura del futurismo*, Manfrini Editori, Calliano (Trento), 1990, p. 40.
16. Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto del Teatro di Varietà*, «Lacerba», 1 ottobre 1913. Anche in Lia Lapini, *Il teatro futurista italiano*, Mursia, Milano, 1977, pp. 99-104.

17. «Don Marzio», 22-23 marzo 1903.
18. Erik Barnouw, *The Magician and the Cinema*, Oxford University Press, New York-Oxford, 1981, pp. 62-64.
19. L. Fregoli, *Fregoli raccontato da Fregoli*, cit., pp. 216-217. *Fregoli dietro le quinte* è il n. 25 della serie Fregoli.
20. «Corriere di Napoli», Napoli, 18 gennaio 1898. L'articolo è citato in Aldo Bernardini, *Cinema muto italiano 1896-1904*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1980, p. 93.
21. A. Bernardini, *Cinema muto italiano 1896-1904*, cit., p. 94.
22. Dennis Gifford, *The British Film Catalogue, 1895-1970*, David & Charles, London, 1973.
23. E. Barnouw, *The Magician and the Cinema*, cit., p. 87.
24. L. Fregoli, *Fregoli raccontato da Fregoli*, cit., p. 218.
25. «Fieramosca», 27-28 aprile 1899.
26. «Il Popolo Romano», 17 marzo 1899.
27. Mario Corsi nel suo citato articolo *Fregoli pioniere del muto e precursore del sonoro*; Mario Verdone in *Il fonofilm di Fregoli*, saggio pubblicato nella raccolta *Gli intellettuali e il cinema. Saggi e documenti*, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1952, e Glauco Pellegrini in *Fregoli ou Le premier "appareil" de projection sonore*, in «La Revue du Cinéma», Paris, nuova serie, vol. III, 14, giugno 1948.
28. A. Bernardini, *Cinema muto italiano 1896-1904*, cit., p. 97.
29. «Secolo XIX», 13-14 giugno 1899.
30. «La Gazzetta dello Sport», 23 febbraio 1900.
31. Antonio Morosi, *Il "Teatro di Varietà" in Italia*, Editore Guido Calvetti, Firenze, 1901, p. 118.
32. «La Lucha», La Habana, 13 gennaio 1902.
33. «La Tribuna», Barcelona, 8 novembre 1903.
34. «El Diluvio», Barcelona, 8 novembre 1903.
35. A. Bernardini, *Cinema muto italiano 1896-1904*, cit., p. 99.
36. M. Corsi, *Fregoli pioniere del muto e precursore del sonoro*, cit., pp. 416-417.
37. *Fregoli en Palacio*, «La Correspondencia», luglio 1901.
38. «Corriere di Napoli», 18 gennaio 1898.
39. «Il Telegrafo», 8 agosto 1899.
40. L. Fregoli, *Fregoli raccontato da Fregoli*, cit., p. 230 (per questa e per la citazione precedente).
41. Dopo Corsi (*Fregoli pioniere del muto e precursore del sonoro*, cit.), fu Roberto Paolella a inserire Fregoli tra i primi cineasti italiani in *Debutti del cinema italiano*, «Sequenze», Parma, anno II, 8, aprile 1950.
42. «Il Telegrafo», Livorno, 17 agosto 1899. Ne *L'uscita degli invitati dal Cantiere Orlando* (cioè *Après le lancement: sortie des invités et du public*, girato qualche giorno prima nel cantiere Orlando di Livorno, mentre l'altro titolo citato è *Lancement du "Varese" à Livournie*, n. 1086 del Catalogo Lumière), tra gli spettatori figura lo stesso Leopoldo Fregoli che fa una smorfia in macchina.
43.. «Il Telegrafo», 1 marzo 1903.
44. «Il Telegrafo», 4 marzo 1903.
45. «Gazzetta livornese», 11-12 marzo 1903.
46. R. Paolella, *Debutti del cinema italiano*, cit.
47. Georges Sadoul, *Storia generale del cinema. Le origini e i pionieri (1832-1909)*, Einaudi, Torino, 1965, p. 328.
48. R. Paolella, *Debutti del cinema italiano*, cit. (per questa e per le precedenti citazioni).
49. E. Barnouw, *The Magician and the Cinema*, cit., p. 88.
50. G. Sadoul, *Storia generale del cinema. Le origini e i pionieri (1832-1909)*, cit., p. 328.
51. E. Barnouw, *The Magician and the Cinema*, cit., p. 88 (per questa e per le precedenti citazioni).
52. «Il Messaggero», Roma, 18 marzo 1899. L'articolo si riferisce allo spettacolo del 17 marzo 1899. Citato da A. Bernardini, *Cinema muto italiano 1896-1904*, cit., p. 96.
53. Di Barga, in «Fieramosca», Firenze, 29-30 aprile 1899.
54. M. Aubert e J. C. Seguin, *La production cinématographique des Frères Lumière*, Éditions Mémoires de cinéma, 1996, p. 147. L'ipotesi viene confermata inoltre dalla presenza del film Lumière all'interno di due antologie di film fregoliani conservate dalla Cineteca Nazionale.
55. L. Fregoli, *Fregoli raccontato da Fregoli*, cit., pp. 217-218.
56. *Ibid.*
57. A. Bernardini, *Cinema muto italiano 1896-1904*, cit., p. 103.
58. *Id.*, p. 104.
59. Gianni Rondolino, in *Dizionario storico dei film*, UTET, Torino, 1996, ed Elena Dagrada nella

Cronologia pubblicata in Antonio Costa (a cura di), *La meccanica del visibile*, La Casa Usher, Firenze, 1983, p. 211.
60. A. Bernardini, *Cinema muto italiano 1896-1904*, cit., pp. 103-104.
61. *The Magician and the Cinema*, cit., pp. 64-65. Stando però all'analisi riportata in filmografia, si tratterebbe di un assemblaggio piuttosto casuale, o particolarmene lacunoso, di più versioni.
62. «Il Messaggero di Roma», 19 luglio 1899. Citato da A Bernardini, *Cinema muto italiano 1896-1904*, cit., p. 96.
63. *Fregoli in palcoscenico: giochi di prestigio* (serie Fregoli n. 27) è peraltro identico al n. 28 della serie, *Giochi di prestigio 2*.
64. A. Bernardini, *Cinema muto italiano 1896-1904*, cit., p. 105.
65. Su Luca Comerio si veda, oltre all'articolo di Vico D'Incerti, *Vecchio cinema italiano. La breve luminosa parabola*, «Ferrania», 6, giugno 1951, la monografia a cura di Carla Vanenti, Nicolas Monti e Giorgio Nicodemi, *Luca Comerio, fotografo e cineasta*, Electa, Milano, 1979.
66. A. Bernardini, *Cinema muto italiano 1896-1904*, p. 107.
67. Valentina Valentini, *Teatro in immagine*, Bulzoni, Roma, 1987, p. 62.
68. *Id.*, p. 63.
69. Erwin Piscator, *Il teatro politico*, Einaudi, Torino, 1976, p. 233 (I ed. 1960); tit. orig. *Das Politische Theater*, Adalbert Schultz Verlag, Berlin-Wilmersdorf, 1929.
70. *Id.*, p. 124.
71. Pubblicato su «L'Italia Futurista» dell'11 settembre 1916 e firmato da Filippo Tommaso Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla e Remo Chiti. Ora anche in Andrea Martini (a cura di), *Utopia e cinema. Cento anni di sogni, progetti e paradossi*, Marsilio, Venezia, 1994, pp. 73-77.
72. Apparso sul giornale francese «Le Figaro» del 20 febbraio 1909 e firmato dal solo F.T. Marinetti.
73. Claudio Quarantotto, *Il cinema futurista*, in Francesco Grisi (a cura di), *I futuristi*, Newton Compton, Roma, 1994, p. 145.
74. Cfr. A. Martini (a cura di), *Utopia e cinema*, cit., pp. 65-72 e Giovanni Lista, *La scène futuriste*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1989, pp. 88-92.
75. Anche in F. Grisi (a cura di), *I futuristi*, cit., pp. 141-142 e in M. Verdone, *Cinema e letteratura del futurismo*, cit., pp. 103-109.
76. Cfr. L. Lapini, *Il teatro futurista italiano*, cit., pp. 104-109. Il Manifesto fu pubblicato l'11 gennaio 1915.
77. A tal proposito rinvio ai fondamentali studi di G. Lista (*La scène futuriste*, cit.) e di M. Verdone (*Cinema e letteratura del futurismo*, cit.).
78. G. Lista, *Théâtre futuriste italien: anthologie critique*, trad. di G. Lista et Claude Minot, La cité – L'âge d'homme, Lausanne, 1972, 2 voll., p. 171.
79. M. Verdone, *Il teatro visionico*, in M. Verdone (diretto da), *Teatro contemporaneo. Appendice I*, Lucarini, Roma, 1985, p. 75.
80. «*Vita futurista* fu inserito in uno spettacolo completo nel cui programma figuravano delle declamazioni paroliberiste e la messa in scena del polittico drammatico *Il dramma del futurista* di Settimelli e Corra, che includeva quattro sintesi: *I corvi*, *Uccidiamo il chiaro di luna*, *Dichiarazione di guerra*, *Attacco d'aereoplani austriaci*» (*La scène futuriste*, cit., p. 163).
81. E. Piscator, *Il teatro politico*, cit., p. 37.
82. Massimo Castri, *Piscator ovvero Prospero*, introduzione a E. Piscator, *Il teatro politico*, cit., p. XIII.
83. *Id.*, p. XIV.
84. *Ibid.*
85. *Id.*, p. XV.
86. Umberto Artioli, *La scena e la dynamis (immaginario e struttura nelle sintesi futuriste)*, Patron Editore, Bologna, 1975, p. 192.
87. Pubblicato il 1° ottobre 1913 su «Lacerba», Firenze. Anche in L. Lapini *Il teatro futurista italiano*, cit., pp. 99-104.
88. «Corriere toscano», Livorno, 31 marzo 1899.
89. E. Piscator, *Il teatro politico*, cit., p. 64.
90. M. Castri, *Piscator ovvero Prospero*, introduzione a E. Piscator, *Il teatro politico*, cit., p. XIV.
91. In ultima analisi, la proiezione di *Fregoli dietro le quinte* condurrebbe a ipotizzare la presenza di una vera e propria doppia scena operante negli spettacoli fregoliani. La proiezione del film, infatti, chiamando in causa un altrove spazio-temporale identificabile con il retroscena, instaurava un dialogo tra questa parte del palcoscenico occultata durante le prime parti dello spettacolo, ma svelata durante le proiezioni del *Fregoligraph* (con il film *Fregoli dietro le quinte*, appunto), e la scena, visibile al pubblico, sulla quale l'attore agiva in carne ed ossa e in immagine. Tale meccanismo rimanda, con un notevole salto temporale e tecnologico, a *La camera astratta*, messa in scena del 1987, frutto del connubio tra teatro d'avanguardia e ricerche video. Lo spettacolo, nato dalla collaborazione dell'attore e regista Giorgio Barberio Corsetti e di Studio Azzurro (realtà che da diversi anni si occupa di comunicazione visiva e ricerca artistica), prevedeva anch'esso una doppia scena. Uno spazio visibile su cui erano collocati alcuni monitor e meccanismi atti a muoverli fisicamente e uno spazio nascosto al pubblico in cui erano installate numerose telecamere e la regia da dove, in diretta televisiva, le telecamere venivano collegate ai monitor sulla scena.

FILMOGRAFIA

a cura di Adriano Aprà

Questa filmografia è suddivisa in quattro sezioni. Nella prima vengono elencati i film della cosiddetta "serie Fregoli", secondo numero progressivo e titolo attribuiti da Livio Luppi nel febbraio del 1995 (basati su quelli scritti a mano sulle scatoline Lumière che contenevano gli originali) in vista del restauro della serie, nell'ambito del Projecto Lumière, partendo dai positivi infiammabili (con perforazione Lumière) conservati presso la Cineteca Nazionale, e almeno in parte acquistati alla fine del 1953 da Luigi Borsatti[1]. Questa classificazione è stata quindi utilizzata dal Centre National de la Cinématographie-Archives du Film di Bois d'Arcy, incaricato del restauro assieme alla CN (cfr. Catherine A. Surowiec, a cura di, *The Lumière Project. The European Film Archives at the Crossroads*, Projecto Lumière, Lisbona, 1996, p. 197). Va subito detto che tale classificazione è quanto mai discutibile, sia per quanto riguarda la semplice attribuzione dei titoli, che a volte poco o nulla hanno a che vedere con il contenuto dei film, sia perché essa distingue film che in realtà sono gli stessi, sia infine perché comprende film in cui Fregoli non appare o che appartengono al Catalogo Lumière, anche se presumibilmente venivano inclusi nei programmi del Fregoligraph (mentre è da verificare l'ipotesi che siano stati girati da o per conto di Fregoli). Per fare un po' di chiarezza, abbiamo a volte proposto altri titoli, più conformi al contenuto dei film, rimandando la descrizione di quelli del Catalogo Lumière o senza Fregoli alle successive sezioni. A conclusione, vengono menzionati alcuni titoli di film per ora irreperibili ma menzionati da diversi studiosi.
Ogni scheda comporta il numero e il titolo della "serie Fregoli" o quelli del Catalogo Lumière, compresi i film dove Fregoli appare ma che non appartengono alla "serie Fregoli" (cfr. Michelle Aubert, Jean-Claude Seguin, *La production cinématographique des Frères Lumière*, Bibliothèque du Film (BIFI)-Editions Mémoires de Cinéma, Paris, 1996); il nuovo titolo proposto, in maiuscoletto fra parentesi quadre; eventuali altri titoli riportati da varie fonti; una descrizione basata sulla visione delle diverse copie e su un loro confronto in una moviola a due schermi; l'intervallo presumibile di realizzazione nei pochi casi in cui si abbiano riscontri nelle fonti, con la data della prima proiezione; lunghezza delle varie versioni; collocazione nell'archivio della Cineteca Nazionale delle varie copie, con segnalazione delle maggiori differenze. Si tenga conto in proposito che la Cineteca Nazionale conserva (oltre ai positivi infiammabili originali e ai controtipi e interrogativi di preservazione) sei raccolte di film "fregoliani" in copie positive non infiammabili in 35mm: *16 D 2* e *32 S 31* (prima e seconda copia; stampe effettuate dal laboratorio dell'Istituto Luce nel 1974, da controtipi realizzati dal laboratorio della SPES Catalucci nel 1963; comprende 16 film della "serie Fregoli", di cui 2 Lumière, assemblati senza ordine progressivo); *12 R 5* (stampe effettuate dal laboratorio del CNC nel novembre 1995, di cui due a colori, da controtipi e internegativi da loro restaurati nello stesso periodo e ora conservati in CN; comprende attualmente, in rullini separati, 16 film della "serie Fregoli", di cui 3 Lumière, che non sono stati visionati per questa filmografia ma che dovrebbero essere identici a quelli della 30 Q 41/30 Q 51; i restanti 10, fra cui uno a colori, sono stati inseriti, a volte con qualche piccolo taglio in testa o in coda, nell'antologia 30 P 41); *30 P 41* (selezione di 10 Fregoli precedentemente collocati alla 12 R 5, di cui uno a colori, assemblati in ordine progressivo con nuovi cartelli sul restauro e i titoli della "serie Fregoli" anteposti a ciascun film); *30 Q 41* e *30 Q 51* (prima e seconda copia; stampe effettuate dal laboratorio di Cinecittà nel 1996 dai controtipi restaurati dal CNC, escluso il n. 4; comprende 13 + 10 Fregoli, di cui gli ultimi due a colori, assemblati in ordine progressivo in due rulli). La cadenza di proiezione ottimale ci è parsa quella di 18 fotogrammi al secondo.

Serie Fregoli

• 1) *Fregoli retroscena* [FREGOLI DONNA]
Un uomo con un mazzo di fiori entra in una stanza da una porta sulla destra, lo offre a Fregoli travestito da donna, entrato in campo da sinistra, e gli fa il baciamano. Si siedono su due sedie e amoreggiano. Prima di proseguire, Fregoli chiede all'uomo di andare a chiudere la porta e, mentre questi è di spalle, si spoglia dell'abito muliebre. Alla fine, mentre l'uomo esce indignato, entrano in campo altri tre uomini e tutti ridono per la burla riuscita.
m. 14.5, un po' più lungo in testa (16 D 2/32 S 31; versione restaurata, m. 14.3: 30 P 41 e 30 Q 41/30 Q 51, primo rullo).
• 2) *Ermete Novelli legge il giornale* (vedi Serie Fregoli - Film senza Fregoli)
• 3) *Fregoli in palcoscenico* [FREGOLI BARBIERE MALDESTRO]
Un vecchio con capelli e baffi bianchi entra da una porta a tenda al centro di una stanza tappezzata con motivi floreali (cfr. nn. 10-11-23,18, 26 C e 27-28) e si siede su una sedia a destra. Mentre un garzone prepara il sapone su un tavolo a sinistra, Fregoli prende un lenzuolo con cui prima copre il volto del vecchio, poi, dopo uno stacco (*ripresa discontinua*), glielo lega al

collo. Il garzone insapona il vecchio, Fregoli affila il rasoio e poi lo rade, staccandogli la testa che va a poggiare sul tavolo, mentre il malcapitato agita le gambe. Allora Fregoli riprende la testa e gliela risistema. Quindi i due accompagnano il vecchio a un'uscita sulla destra (*qui la mancanza di alcuni fotogrammi produce un salto*).
m. 9.2 (versione restaurata, 30 Q 41/30 Q 51, primo rullo, e 12 R 5; 16 D 2/32 S 31).

• 4) *Cappello prestigiatore* (vedi Film Lumière, *Chapeaux à transformation*)

• 5) *Fregoli prestigiatore* (vedi Film Lumière, *Partie de cartes*)

• 6) *Burla al marito* [BURLA AL MARITO 1]
L'azione si svolge in una stanza; alla parete sono affisse alcune foto. Il marito sta salutando la moglie, quando la cameriera introduce da sinistra una signora (Fregoli travestito da donna), che bacia affettuosamente l'amica e saluta il marito, che esce di campo a destra. Subito Fregoli si trasforma in uomo e corteggia la donna. I due si siedono sul divano e si sbaciucchiano. Rientra in campo la cameriera che a gran gesti cerca di farli desistere. Fregoli protesta, poi sbaciucchia anche la cameriera. Le due donne escono indignate a destra, mentre Fregoli resta in campo guardando in macchina, come a chiedere all'operatore (e allo spettatore) se la scenetta è andata bene.
Vedi anche n. 21, rispetto al quale questa versione sembra essere una sorta di primo ciak.
m. 15.2 (versione restaurata: 30 P 41 e 30 Q 41/30 Q 51, primo rullo).

• 7) *Sogno nuovo* (vedi Serie Fregoli - Film senza Fregoli)

• 8) *Giardiniere* (vedi Serie Fregoli - Film senza Fregoli)

• 9) *Bagni di mare* (vedi Serie Fregoli - Film senza Fregoli)

• 10) *Fregoli al restaurant*
Didascalia d'epoca: «Fregoli al restaurant». Fregoli mangia velocemente seduto a una tavola al centro di una stanza con una porta a tenda centrale e una parete tappezzata con motivi floreali (cfr. nn. 3, 18, 26 C e 27-28), mentre due camerieri lo servono e poi sparecchiano altrettanto velocemente (uno dei due camerieri dovrebbe essere il suo amico-sosia Romolo Crescenzi). Alla fine Fregoli, aiutato dai camerieri, indossa mantello e cappello ed esce dalla porta a tenda sul fondo, mentre i camerieri restano in campo saltellando divertiti.
Il film è lo stesso dei nn. 11 e 23.
m. 15.1 + m. O. 4 di titolo (versione restaurata: 30 Q 41/30 Q 51, primo rullo, e 12 R 5, con titolo in coda; 16 D 2/32 S 31, con titolo in testa).

• 11) *Fregoli al ristorante* [FREGOLI AL RESTAURANT]
È lo stesso dei nn. 10 e 23.
m. 11, più corto in testa ma più lungo in coda, con uno dei due camerieri che prosegue i suoi saltelli; negli ultimissimi fotogrammi si vede Fregoli che fa capolino dalla tenda (30 Q 41/30 Q 51, primo rullo, e 12 R 5, senza titolo).

• 12) Manca. Forse si tratta solo di un numero "saltato" per errore da Livio Luppi.

• 13) *Pere cotte*
In una strada di città vari passanti vanno e vengono. Sullo sfondo, a sinistra c'è una scala dalla quale alcuni muratori salgono e scendono; a destra, quello che sembra un imbianchino affacciato a una finestra, interessato a ciò che avviene per strada. Sul lato sinistro c'è una sorta di steccato coperto da un tendaggio, che forma in fondo un angolo da cui i passanti provengono; sul lato destro c'è una casetta con una finestra da cui si affaccia un curioso. A destra, inquadrato all'altezza della vita, c'è un venditore di pere cotte. Fregoli si ferma e velocemente mangia a una a una tutte le pere gettandone a terra i torsoli, e lasciando il venditore e gli altri passanti increduli. Ma si tratta di un gioco di prestigio.
m. 15.7, un po' più lungo in coda (16 D 2/32 S 31; versione restaurata, m. 15.4: 30 P 41 e 30 Q 41/30 Q 51, primo rullo).

• 14) *Fregoli barbiere* [FREGOLI BARBIERE MAGO]
Il film è composto da vari frammenti, a volte con brani ripetuti, e tutti separati da *salti di fotogrammi*. Un signore con barba e capelli neri folti entra da destra dal barbiere (Fregoli), che gli prende il cappello, lo appende, lo fa accomodare sulla poltrona, gli mette un asciugamano al collo e va ad affilare il rasoio a un tavolo sulla sinistra. / Fregoli, accanto al cliente capelluto, fa come un gesto di magia (*questo frammento va presumibilmente spostato in avanti*). / Fregoli si sposta dal tavolo, prende da terra, a sinistra, un innaffiatoio con su scritto "brillantina Fregoli" e innaffia la capigliatura. / Comincia a radere la testa. / Continua a radere. / Adesso la testa è completamente rasa. Fregoli poggia il rasoio sul tavolo, prende una seconda volta l'innaffiatoio e fa per innaffiare la testa rasa. / *Viene ripetuto un brano di Fregoli che rade.* / Fregoli ha finito di innaffiare la testa calva, poggia l'innaffiatoio a terra, riprende dal tavolo il rasoio (o qualcos'altro) e si avvicina al cliente (qui, con supposto effetto di *ripresa discontinua*, dovrebbe collocarsi il brano precedente del gesto di magia). / *Viene ripetuto un brano di Fregoli che rade.* / Il cliente, di nuovo capelluto, è in piedi sulla destra e si avvia all'uscita, accompagnato da Fregoli e da un garzone che si intravede all'ultimo momento.
1897/8 agosto 1899 (cfr. programma pubblicato ne «Il Telegrafo», Livorno, 8 agosto 1899).
m. 18.4, ma m. 15.4 togliendo i brani ripetuti (versione restaurata: 30 Q 41/30 Q 51, primo rullo, e 12 R 5; 16 D 2/32 S 31).

• 15) *La serenata di Fregoli*; noto anche come *Fregoli in campagna* e *Fregoli chitarrista*
Fregoli arriva con una chitarra sotto una casa che si affaccia su una strada di campagna. Ammiccando al pubblico, improvvisa una sere-

nata. Arriva un gendarme che prima lo redarguisce, poi si lascia coinvolgere, al punto da non accorgersi che dalla finestra si è affacciato un uomo in camicia da notte. Allora Fregoli fa spostare il gendarme, tutto preso dalla serenata, proprio sotto la finestra. L'uomo versa un secchio d'acqua in testa al gendarme e se la ride. I due si danno alla fuga, inseguiti da un contadino spuntato da destra all'ultimo momento.
1897/giugno 1899 (cfr. locandina del teatro Olympia di Roma riprodotta in Aldo Bernardini, *Cinema muto italiano, I. Ambiente, spettacolo e spettatori 1896-1904*, Laterza, Roma-Bari, 1980, p. 97).
m. 15.1, un po' più lungo in testa ma traballante (16 D 2/32 S 31; versione restaurata, m. 14.6: 30 P 41 e 30 Q 41/30 Q 51, primo rullo).

• 16) *Maestri di musica (Rossini, Wagner, Verdi, Mascagni)*; noto anche come *Fregoli maestro di musica* e *Maestri di musica*
Fregoli in mezzo busto impersona in rapida successione, abbassandosi dietro una balaustra per truccarsi, Rossini, Wagner, Verdi e Mascagni che dirigono un'invisibile orchestra, mentre sul davanti della balaustra cambia di volta in volta il cartello col nome del compositore. Alla fine Fregoli si toglie l'ultimo trucco e si inchina al pubblico.
1897/marzo 1898 (cfr. Bernardini, cit., p. 94; a p. 95 è riprodotto un fotogramma di "Verdi").
m. 15.7, un po' più lungo in testa (16 D 2/32 S 31, m. 16.7, compresa una erronea ripetizione dell'inizio per m. 1; versione restaurata, m. 14.8: 30 P 41 e 30 Q 41/30 Q 51, primo rullo).

• 17) *Fregoli morte* (vedi Film Lumière, *Le squelette joyeux*)

• 18) *Fregoli trasformista*
Fregoli, coperto da un abbondante mantello, entra da una porta a tenda al centro di una stanza tappezzata con motivi floreali (cfr. nn. 3, 10-11-23, 26 C), con due vasi pieni di fiori su dei piedistalli ai lati della porta (cfr. nn. 27-28). Con la collaborazione di due aiutanti, Fregoli si sveste, rivelando sotto gli abiti sempre altri abiti, parrucche e cappelli che lo trasformano in vari personaggi (un signore elegante con cilindro, un vecchietto con la papalina, una donna che accenna un passo di danza). Alla fine, rimasto in calzamaglia e a torso nudo, si inchina al pubblico ed esce di scena a retromarcia.
m. 14.7 (versione restaurata: 30 P 41 e 30 Q 41/30 Q 51, primo rullo; 16 D 2/32 S 31).

• 19) *Fregoli soldato 1* [FREGOLI SOLDATO]
Un parco animato da varie persone che passeggiano sullo sfondo. Una balia con un (finto) bebè in braccio va a sedersi su una pachina in primo piano, dove è già seduto un prete tutto preso dalla lettura del breviario. Arriva Fregoli vestito da soldato, nota la balia e si siede a fianco del prete. Comincia a fare smancerie alla balia, che gradisce il corteggiamento. Il prete indignato si alza e se ne va, mentre Fregoli continua a fare il buffone. Passa un ufficiale. Fregoli si alza di scatto per salutarlo e la panchina, sbilanciata, si ribalta (*salto per mancanza di fotogrammi*). I passanti accorrono per soccorrere la balia e il bebè caduti a terra, mentre Fregoli si dà alla fuga.
Il film è lo stesso del n. 20.
1897/giugno 1899 (cfr. Bernardini, op. cit., p. 97).
m. 14.9 (versione restaurata: 30 P 41 e 30 Q 41/30 Q 51, secondo rullo, senza il titolo originale).

• 20) *Fregoli soldato 2* [FREGOLI SOLDATO]
In questa versione, che corrisponde peraltro al n. 19, è presente la didascalia d'epoca «Fregoli soldato» e non c'è il salto di fotogrammi.
m. 15.9 (16 D 2/32 S 31, con titolo in testa; versione restaurata, m. 15.3, senza titolo: 30 Q 41/30 Q 51, secondo rullo, e 12 R 5).

• 21) *Burla al marito* [Burla al marito 2]
Rispetto al n. 6, l'azione è analoga, apparentemente con gli stessi attori, ma la parete di fondo ha una finestra coperta da una tenda con ai lati due quadretti. Il film termina con Fregoli che si inginocchia davanti alla cameriera. L'azione sembra tuttavia interrompersi bruscamente, come se mancassero alcuni fotogrammi. Questo film potrebbe essere, per così dire, un secondo ciak rispetto al n. 6.
m. 15.4 (versione restaurata: 30 Q 41/30 Q 51, secondo rullo, e 12 R 5; 16 D 2/32 S 31).

• 22) *Bianco e nero* (vedi Serie Fregoli - Film senza Fregoli)

• 23) *Al tavolo del ristorante* [FREGOLI AL RESTAURANT]
Il film è lo stesso dei nn. 10 e 11.
m. 10.5, inizia come il n. 10 ma è privo del finale con Fregoli che esce e i camerieri divertiti (versione restaurata: 30 Q 41/30 Q 51 e 12 R 5, senza titolo).

• 24) *Fregoli e signora al ristorante*
Questo numero comporta l'assemblaggio, diverso secondo le collocazioni delle copie, di parti della stessa scena, con ripetizioni: A) Fregoli, in abito scuro e paglietta, è in piedi davanti al tavolino di un ristorante all'aperto, di fronte a una signora con vestito e cappello bianchi. Il tavolino è sparecchiato. Fregoli ha le due mani tese sopra di esso, quindi raccoglie da terra, aiutato da un cameriere entrato in campo da destra, una tovaglia, e assieme la stendono sul tavolino. Il cameriere esce di campo a destra. A 1) L'azione prosegue con Fregoli che continua a stendere la tovaglia sul tavolino, quindi mima per la donna, che sorride divertita, il gesto magico che sta per compiere: far apparire il tavolino imbandito. B) Dopo un'ipotetica *ripresa discontinua*, vediamo Fregoli con le mani stese sopra il tavolino imbandito; ha però infilato al collo un lungo tovagliolo che prima non aveva.
La versione restaurata (30 Q 41/30 Q 51, secondo rullo, e 12 R 5) inizia con il brano A, subito dopo ripetuto, ma integrato stavolta col brano A 1 (per m. 6.2 complessivi: 2.3 + 3.9). La versione non restaurata (16 D 2/32 S 31) inizia con il brano A (m. 2.3), prosegue, dopo un *salto di 49 fotogrammi* (che invece ci sono nella versione restaurata), con il brano A 1, che però in questa versione va ancora

avanti per altri 100 fotogrammi (m. 1.9, assenti nella versione restaurata) dove Fregoli continua la sua mimica ma poi sembra rivolgersi all'operatore come per chiedergli se basti così (m. 2.5), per un totale di m. 4.8. Segue la B (11 fotogrammi, m. 0.2). Quindi l'azione viene ripetuta, come nella A + A 1 della seconda metà della versione restaurata (per m. 8.9 complessivi: m. 4.8 [2.3 + 2.5] + 0.2 + 3.9). Un'ipotetica ricostruzione dell'intera scena darebbe m. 5.9 (m. 4.8 della A + A 1, come nella versione non restaurata ma più lunga, integrati da m. 0.9, cioè dai 49 fotogrammi presenti in quella restaurata, seguiti dalla B, m. 0.2, che però è visibilmente, a causa della presenza del tovagliolo, una seconda ripresa della stessa azione, e quindi non garantirebbe alcuna continuità, per quanto "truccata").

• 25) *Segreto per vestirsi (con aiuto)* [Fregoli dietro le quinte 1]; noto anche come *Retroscena, Fregoli dietro le scene, Fregoli visto dentro le scene, Fregoli svelato*

Siamo dietro le quinte del palcoscenico. Ci sono due porte a tenda a sinistra e a destra. Nel mezzo della parete c'è una scritta in caratteri cirillici di cui si può distinguere in alto la parola "Marianna", in basso la sigla "Ja. V. Šč.". L'azione inizia all'improvviso con Fregoli appena rientrato dal palcoscenico dalla porta a sinistra che, con la collaborazione di quattro aiutanti, si sfila rapidissimamente un cappotto chiaro con colletto e risvolti neri e una parrucca calva con nasone, poi si traveste da ballerina con tutù, copricapo piumato e ventaglio, ed esce dalla porta a sinistra. Quando riappare si spoglia e si ritraveste da signore con gilet, mantella nera, bombetta e nasone, ma senza giacca sotto, con qualche errore commesso dagli aiutanti (uno si è dimenticato di dargli il gilet e Fregoli è costretto a prenderlo da sé, un altro non riesce a strappargli i mutandoni mentre il terzo gli infila la mantella). L'azione termina all'improvviso.

1897/17 gennaio 1898 (cfr. «Corriere di Napoli», 18-1-1898, cit. da Bernardini, op. cit., p. 93).

m. 8.5 (versione restaurata: 30 P 41 e 30 Q 41/30 Q 51, secondo rullo).

• 26) *Fregoli 2 retroscena* [Fregoli dietro le quinte 1, 2, 3 e 4]

Si tratta dell'assemblaggio disordinato di più versioni analoghe: la 1, la 2, la 3 (che sono, per così dire, ciak diversi della stessa azione) e frammenti della 4, dove cambia l'ambiente. La successione dei vari brani è la seguente: A) l'ambiente è lo stesso del n. 25. Fregoli è seduto al centro, vestito in tight e assistito all'inizio da due aiutanti. Si alza di scatto, esce da destra e rapidamente rientra, travestendosi – mentre compare anche un terzo aiutante – da personaggio con parrucca, nasone e cappotto chiaro con risvolti neri. Quindi si spoglia (qui inizia il n. 25) e si traveste da ballerina (senza errori degli aiutanti), esce, rientra, si spoglia di nuovo e si traveste da signore con gilet, mantella nera e bombetta, ma senza la giacca sotto, con le braccia scoperte. L'azione si interrompe quando è sulla soglia della porta di uscita (*versione 2*); B) la scena è identica al n. 25, con l'aggiunta però (dopo un *salto di fotogrammi*) di Fregoli sulla porta di uscita che si accorge di avere ancora indosso i mutandoni da donna, e che si volta verso la porta come per uscire lo stesso (*versione 1*); C) il retroscena è diverso da quello delle versioni 1, 2 e 3: la porta a tenda di uscita è al centro (mentre non si distingue una porta di entrata) e sulla parete tappezzata con motivi floreali (cfr. nn. 3, 10-11-23, 18 e 27-28) sono sistemati orizzontalmente degli assi su cui sono poggiati vari abiti di scena; si vedono solo i tre aiutanti, uno dei quali appena distinguibile, in quanto coperto da una altro, come se aspettassero l'arrivo di Fregoli (*versione 4*, primo frammento); D) Fregoli è in gilet e uno degli aiutanti gli sta infilando la giacca; il frammento va situato, rispetto alle versioni 1, 2 e 3, subito dopo che Fregoli si è tolto gli abiti da donna, ma proviene da una ripresa diversa (*versione 3*, dove non viene commesso l'errore delle versioni 1 e 2); E-F-G) l'ambiente è lo stesso del frammento C: Fregoli, vestito in tight, e i tre aiutanti sono seduti su delle sedie; poi Fregoli si alza di scatto ed esce (la scena si arresta quando è ancora sulla soglia) (*versione 4*, secondo frammento, ripetuto tre volte, ma con un *salto di fotogrammi* l'ultima volta; l'azione di questo frammento precede verosimilmente quella del frammento C).

In Bernardini, op. cit., p. 104, sono riprodotti (alla rovescia) due fotogrammi delle versioni 1 e 3.

La versione restaurata (30 Q 41/30 Q 51, secondo rullo, e 12 R 5) comprende solo il brano A (*versione 2*: m. 11.6); l'assemblaggio completo è invece quello della versione non restaurata (16 D 2/32 S 31, m. 23.6 complessivi così suddivisi: m. 11.6 [*versione 2*] + m. 9.2 [m. 8.5 + m. 0.7 (40 fotogrammi)] [*versione 1*] + m. 0.2 (9 fotogrammi) [*versione 4*, primo frammento] + m. 0.4 (25 fotogrammi) [*versione 3*] + m. 0.8 (46 fotogrammi) + m. 0.8 + m. 0.6 [*versione 4*, secondo frammento, ripetuto tre volte]).

• 27) *Fregoli 1 giochi prestigio* [Fregoli prestigiatore]; noto anche come *Fregoli in palcoscenico: giochi di prestigio*

Fregoli, un po' calvo e con baffoni, entra da una porta a tenda al centro di una stanza tappezzata con motivi floreali (cfr. nn. 3, 10-11-23 e 26 C), con due vasi pieni di fiori su due piedistalli ai lati della porta (cfr. n. 18). Si inchina al pubblico, si rimbocca le maniche, prende da terra un foglio di carta bianca, lo poggia su un tavolino a destra, poi lo riprende e lo arrotola a forma di cono. Da esso cominciano a uscire a cascata petali di fiori, e Fregoli finisce di vuotarlo a terra. Quindi si toglie il trucco, saluta il pubblico e si avvia a retromarcia verso la porta.

m. 15.5 (versione restaurata con colori poco vivaci: 30 Q 41/30 Q 51, secondo rullo, e 12 R 5; 16 D 2/32 S 31, senza colori).

In Bernardini, op. cit., p. 79, sono riprodotti due fotogrammi a colori.

• 28) *Giochi di prestigio 2* [FREGOLI PRESTIGIATORE]
È identico al n. 27.
m. 15.3, un po' più corto in testa e in coda rispetto al n. 27 (versione restaurata: 30 P 41 e, con colori un po' meno vivaci, 30 Q 41/30 Q 51, secondo rullo).

Serie Fregoli (film senza Fregoli)

• 2) *Ermete Novelli legge il giornale*; noto anche come *Comm. Ermete Novelli (impressioni sulla critica)* e *Impressioni di Ermete Novelli*
L'attore Ermete Novelli in mezza figura, seduto a un tavolino all'aperto, sfoglia vari giornali commentandone il contenuto con la mimica, e guardando in macchina.
1897/giugno 1899 (cfr. Bernardini, op. cit., p. 97).
m. 16.9 (versione restaurata: 30 Q 41/30 Q 51, primo rullo, e 12 R 5).

• 4) *Cappello prestigiatore* (vedi Film Lumière: *Chapeaux à transformation*)
• 7) *Sogno nuovo* [ERMETE NOVELLI IN FAMIGLIA]
In questo, che ha tutta l'aria di un "film amatoriale" girato nella stessa occasione del n. 2, Novelli è in piedi, nel giardino di quella che è presumibilmente la sua villa, con in braccio un bambino (o bambina). Entra da destra una donna (si suppone sua moglie) con un grosso cane. I due fanno giocare il bambino mettendolo in groppa al cane (*qui la mancanza di alcuni fotogrammi produce un salto*).
In Bernardini, op. cit., p. 102, è riprodotto un fotogramma.
m. 15.6 (versione restaurata: 30 Q 41/30 Q 51, primo rullo, e 12 R 5).
• 8) *Giardiniere = Arroseur et arrosé*
Nella sua relazione per la Cineteca Nazionale, Livio Luppi lo identifica con uno degli *Arroseur et arrosé* di Lumière.
• 9) *Bagni di mare*; noto anche come *Bagni fine di secolo* e *Una rotonda di bagni*
La scena è girata probabilmente in un laghetto. Sullo sfondo s'intravede il pontile, più in qua una barca e un pattino, e in primo piano un'altra barca con quattro uomini e una donna. Un bagnante grasso e calvo con un vistoso costume a righe si aggrappa alla barca facendola dondolare finché tutti cascano in acqua. Non c'è traccia di Fregoli.
1897/17 marzo 1899 (cfr. articolo de «Il Popolo Romano», Roma, 17 marzo 1899).
13.9, un po' più lungo in testa (16 D 2/32 S 31; versione restaurata, m. 13.7: 30 Q 41/30 Q 51, primo rullo, e 12 R 5).
• 17) *Fregoli morte* (vedi Film Lumière: *Le squelette joyeux*)
• 22) *Bianco e nero*
Una piazza di città, sullo sfondo un caffè con tre signori seduti a un tavolino all'aperto. Due signori barbuti a passeggio, uno tutto vestito di bianco, l'altro tutto di nero, entrano sul davanti della scena rispettivamente da sinistra e da destra, si fermano, si salutano e discutono. Nel frattempo due ragazzotti riempiono i cilindri, che i signori tengono dietro la schiena, rispettivamente di polvere nera e bianca. Quando i signori si congedano, si versano in testa dai cilindri la polvere, che li ricopre di nero e di bianco. I ragazzotti e i signori sullo sfondo ridono della burla riuscita. Se c'è, Fregoli non è riconoscibile.
1897/9 settembre 1902 (cfr. programma pubblicato in «La Provincia», Tucumán, Argentina, 9 settembre 1902).
m. 12.3 (versione restaurata: 30 P 41 e 30 Q 41/30 Q 51, secondo rullo; 16 D 2/32 S 31).

Film Lumière (film della serie Fregoli e film in cui compare Fregoli)

• *Chapeaux à transformation* (cat. Lumière n. 105; serie Fregoli n. 4: *Cappello prestigiatore*)
«Con l'aiuto di un cappello a falda larga, Félicien Trewey fa la caricatura di alcune personalità e di vari tipi di personaggi: Bruant, Edoardo III d'Inghilterra, lo scozzese, il cinese, il pescatore di sardine, il portinaio, Don Basile, il poliziotto con bustina e un membro dell'esercito della salvezza» (cfr. Aubert-Seguin, op. cit., p. 149).
1° maggio 1896/9 febbraio 1896
Prima proiezione: 23 febbraio 1896, Lione
12 R 5 (non visionato e non misurato).
• *Partie de cartes* (cat. Lumière n. 764; serie Fregoli n. 5: *Fregoli prestigiatore*; noto anche come *Joueurs de cartes* e *Fregoli ed il suo gobbetto*)
In una stanza tre uomini giocano a carte, circondati da altri cinque uomini in piedi e una donna seduta. Un lift piccolo e gobbo importuna ripetutamente uno dei giocatori (Fregoli), fra l'indignazione degli altri. Alla fine Fregoli prende un sifone di seltz e lo scarica addosso al lift.
1° maggio1897/26 dicembre 1897
Prima proiezione: 9 gennaio 1898, Lione
Cfr. Aubert-Seguin, op. cit., p. 322.
m. 13.1 (16 D 2/32 S 31)
• *Danse serpentine* [I] (cat. Lumière n. 765); noto anche come *Fregoli danza serpentina*
«Leopoldo Fregoli travestito da danzatrice esegue una danza serpentina» (cfr. Aubert-Seguin, op. cit., p. 324).
1-5-1897/26-12-1897, Italia
Proiezioni: 26-12-1897, Lione; 10-4-1898, Napoli.
• *Le squelette joyeux* (cat. Lumière n. 831; serie Fregoli n. 17: *Fregoli morte*; noto anche come *Fregoli dopo morto*)
Danza vertiginosa di una marionetta scheletrica, su fondo nero, che perde pezzi e poi, magicamente, si ricompone.
1897/20-3-1898
Prima proiezione: 20-3-1898, Lione
Cfr. Aubert-Seguin, op. cit., p. 147.
m. 7.5 (16 D 2/32 S 31).
• *"La Poupée", acte I. Choeur des prêtres* (cat. Lumière n. 1104)
«Alcuni preti danzano allegramente con una donna. All'arrivo del vescovo, interrompono la

danza e nascondono la donna dietro di loro» (cfr. Aubert-Seguin, op. cit., p. 322). Fra i personaggi è riconoscibile Fregoli.
1897/gennaio 1901, Roma
• *"La Poupée", acte III. La Poupée* (cat. Lumière n. 1106)
«Un uomo fa funzionare un automa seguendo le istruzioni e si stupisce del realismo di questa supposta macchina» (cfr. Aubert-Seguin, op. cit., p. 322-323). L'automa è Fregoli.
1897/gennaio 1901, Roma
• *Après le lancement: sortie des invités et du public* (cat. Lumière n. 1087)
«Movimento di spettatori dopo il varo di una nave. Fra gli spettatori è riconoscibile Fregoli che fa una smorfia all'obiettivo» (cfr. Aubert-Seguin, op. cit., p. 332). La nave è la "Varese" dei cantieri Orlando di Livorno (cfr. cat. Lumière n. 1086).
6-8-1899, Livorno
Prima proiezione: 17-8-1899, Livorno

Film con Fregoli non conservati

• *Fregoli al caffè*
«Di particolare interesse, il notissimo *Fregoli al caffè* (m. 15.5), citato da tutti gli storici e che si è sempre creduto girato dagli stessi Lumière in Francia» (cfr. Vico D'Incerti, *Vecchio cinema italiano. La breve luminosa parabola*, «Ferrania», giugno 1951, p. 18; D'Incerti afferma che operatore di questo, come di altri film da lui citati, è Luca Comerio; a p. 19 è riprodotto un fotogramma (riproposto qui a p. 57; una serie di immagini di Fregoli in questo film, ma con abito, posa e sfondo diversi, è pubblicata in Mario Corsi, *Fregoli pioniere del muto e precursore del sonoro*, «Cinema», 11, 10 dicembre 1936, p. 417; D'Incerti dichiara inoltre di possedere il negativo di questo film, come anche di *Danza spagnuola* e di *Fregoli al ristorante*; gli altri film di Fregoli da lui citati, che corrispondono a film conservati, sono *Ermete Novelli che legge il giornale*, *Fregoli al ristorante*, di m. 17, *Una burla di Fregoli*, *Fregoli dietro le quinte*).
• *Danza spagnuola*
Quest'opera «è lunga 28 metri (due bande riunite). [...] Soprattutto nella *Danza spagnuola* è ammirevole la nitidezza della fotografia, che rivela nell'autore [Luca Comerio] un'esperienza già scaltrita» (cfr. D'Incerti, cit., p. 19, con un fotogramma in cui si può riconoscere Fregoli a sinistra fra gli spettatori che guardano la coppia danzante).
• *Un viaggio di Fregoli*
Cit. da D'Incerti, p. 19.
• *Il sogno di Fregoli*
Cit. da D'Incerti, p. 19. Cfr. anche Bernardini, op. cit., p. 97.
• *Fregoli come Mimì*
Cfr. Bernardini, op. cit., p. 97. Che sia il n. 1 della "serie Fregoli"? Fregoli sarebbe allora la Mimì della «Bohème» di Puccini, opera assai popolare in quegli anni, mentre l'uomo che la/lo corteggia sarebbe Rodolfo e quelli che intervengono alla fine i suoi compagni di "bohème".
Altri titoli menzionati nel programma riprodotto da Bernardini potrebbero essere titoli alternativi di film della serie o film senza Fregoli; essi sono: *Fregoli dopo la rappresentazione* (il n. 18? i nn. 25 o 26?), *Lite fra donne* (il n. 6 o il n. 21?), *Uomini celebri* (che non è *Maestri di musica* perché già citato nel programma), *Le regate*, *Finto storpio*, *Una burla di Fregoli* (quale fra le tante?). Bernardini, in *Leopoldo Fregoli "cinematografista"* (in Michele Canosa, a cura di, *A nuova luce. Cinema muto italiano*, I, Clueb, Bologna, 2001) cita altri titoli alle pp. 186-187, fra cui un *Margherita* senza Fregoli.

Per riassumere, sarebbe utile comporre (ove necessario con nuovi restauri) una nuova antologia che comprenda solo i film dove Fregoli è protagonista, nelle versioni più complete. I titoli sarebbero (sostituendo quelli che non corrispondono al contenuto): *Fregoli donna* (n. 1), *Fregoli barbiere maldestro* (n. 3), *Partie de cartes* (n. 5, film Lumière), *Burla al marito* (n. 6, seguito dal n. 21), *Fregoli al restaurant* (n. 10, integrato col n. 11), *Pere cotte* (n. 13), *Fregoli barbiere mago* (n. 14 riassemblato), *La serenata di Fregoli* (n. 15), *Maestri di musica* (n. 16), *Fregoli trasformista* (n. 18), *Fregoli soldato* (n. 20), *Fregoli e signora al ristorante* (n. 24 riassemblato), *Fregoli dietro le quinte* (n. 26, brano B, seguito dal brano A), *Fregoli prestigiatore* (n. 27, a colori).

---

1. Così risulta scritto in una scheda cartacea della Cineteca Nazionale con l'elenco di una decina di titoli. Si tenga tuttavia presente quanto scrive Mario Verdone: «I film da lui realizzati si consideravano fino a qualche anno fa perduti. Fortunatamente me ne furono segnalate da Viareggio – dove si era ritirato nel 1925 ed era vissuto negli ultimi anni della sua vita, e cioè fino al 26 novembre 1936 – alcune copie superstiti, ed io stesso riuscii a farle acquistare dalla Cineteca Nazionale di Roma, dove oggi si conservano. Uno lo inserii in un mio documentario, realizzato nel 1955, *La vita teatrale*, ed altri si sono visti di recente nella trasmissione televisiva *Almanacco*. Queste pellicole, anteriori al 1900, e stampate su pellicola Lumière, recanti una perforazione laterale, tipica del *Fregoligraph* che reca un solo buco per fotogramma, sono lunghe 15-20 metri ciascuna. Recano i seguenti titoli: *Fregoli trasformista*, *Fregoli al ristorante*, *Fregoli barbiere*, *Fregoli chitarrista* (o *La serenata di Fregoli*) – che fu uno dei suoi grandi successi "sonori" – , *Fregoli e signora al ristorante*, *Fregoli al tavolo*, *Pere cotte*, *Fregoli in palcoscenico*, *Burla al marito*, *Scenetta in salotto*, *Giuochi di prestigio*, *Fregoli legge il giornale*, *Fregoli soldato*, *Maestri di musica*, *Un viaggio di Fregoli*, *Una burla di Fregoli*, *Il sogno di Fregoli*, *Il segreto per vestirsi*, *Retroscena* (o *Fregoli dietro le quinte*). Alcune sono in più parti. Nel numero di 26, comprendono *L'Arroseur arrosé*, cioè una replica della famosa e breve comica di Lumière» (Mario Verdone, *Leopoldo Fregoli*, «Palatino», nn. 4-5 e 7-8, 1964, p. 13).

Quando il cinema incontrò la filosofia
Il caso di Giovanni Papini

Luca Mazzei

> *I filosofi prenderanno a libri di testo non più un dialogo di Platone*
> *o l'Etica di Spinoza, ma i film di guerra*
> *per scrivere i loro trattati di filosofia morale.*
> Saverio Procida,1916

Un testo in anticipo

Un qualsiasi lettore italiano che il 18 maggio 1907 avesse aperto il paginone centrale dell'allora agilissimo quotidiano «La Stampa», vi avrebbe trovato uno dei primi importanti articoli sul cinema apparsi in Italia: *La filosofia del cinematografo* firmato dallo scrittore Giovanni Papini. Oltre che dal titolo, dall'autore e dalla posizione (la terza pagina), il nostro ipotetico lettore avrebbe potuto rimanere colpito da un'affermazione come questa:

> I filosofi per quanto uomini ritirati e nemici del chiasso, farebbero molto male a lasciare codesti nuovi stabilimenti di passatempo [i cinematografi] alla semplice curiosità dei ragazzi, delle signore e degli uomini comuni.
> Una simile fortuna, in tempo così corto, deve avere le sue cause, e il filosofo, quando le avesse scoperte, potrebbe trovare negli spettacoli cinematografici nuovi motivi di pensiero, e chissà?, perfino nuove emozioni morali e suggerimenti di nuove metafisiche[1].

L'idea papiniana di convogliare l'interesse dei filosofi verso il cinema era nuova, ma non stravagante. Tra breve, infatti, sarebbe diventata patrimonio comune a tutto il mondo letterario[2].

Nessun testo critico a tutt'oggi, però, spiega ancora quali profondi motivi e quindi quale esperienza specifica o bagaglio culturale avessero potuto portare lo scrittore fiorentino con tale preveggenza e precisione fraseologica a vedere e a descrivere il cinema prima degli altri[3].

Pur con tutti i limiti di una prima esegesi, questo saggio vuol tentare tale impresa. Punto di partenza sarà, per ora, solo la semplice supposizione che Papini abbia avuto in dono questa capacità di preveggenza dall'ottima conoscenza di tutti gli autori filosofici "alla moda" del momento e, soprattutto, da un'attenta lettura dei testi di Henri Bergson[4].

L'influenza di Bergson

Papini si era interessato al pensiero del filosofo francese[5] già dal 1900 ed era entrato in contatto epistolare[6] con lui fin dal 1903. Lo aveva anche incontrato

personalmente: prima nel 1904 al II Congresso Internazionale di Filosofia di Ginevra[7], poi a Parigi, su sua esplicita richiesta, proprio nel gennaio 1907[8].

Dal canto suo, Bergson si era riferito al cinema direttamente ne *L'évolution créatrice*[9] (opera uscita proprio nella primavera-estate 1907, in cui un intero capitolo era dedicato all'«illusione cinematografica della coscienza»), ma anche, indirettamente, in *Matière et mémoire*[10] dove, forse solo in base alle suggestioni provenienti dal mondo delle meraviglie ottiche, fra le righe di alcune discussioni di carattere metafisico il filosofo francese aveva sfruttato espressioni e metafore già adattabili al nascente mezzo visivo[11]. Penso soprattutto alla parola *proiezione*, usata da Bergson per definire l'atto della formazione delle immagini (anche di quella del nostro corpo), e al frequente ricorso alla figura del ribaltamento continuo della "posizione" soggettiva e oggettiva.

Di questo percorso filosofico, Papini sembra aver ricostruito ne *La filosofia del cinematografo* una perfetta – e a tratti complice – sintesi narrativa. Pur non trovandovi citazioni dirette, è facile riconoscere infatti come ne *La filosofia del cinematografo* immagini che sono proiezione del mondo[12] (cioè limitazioni dell'infinito in senso non solo spaziale ma anche qualitativo[13]) si trasformino, nel percorso della visione, da "soggettive" di uno spettatore dato e conosciuto in "oggettive", diventando porzioni di una "soggettiva" ben più ampia[14], nata dal sezionamento dello sguardo di uno spettatore altro, onnipresente e onnisciente quanto sconosciuto. Un caso? Forse, ma certo pochi altri testi come *Matière et mémoire*, nuovamente, potevano offrire spunto per una definizione del cinematografo come una *bianca tela* di fronte a cui:

> noi abbiamo la sensazione che quegli avvenimenti [i soggetti dei film] sono i veri avvenimenti veduti come si potrebbero vedere in uno specchio che potesse seguirli vertiginosamente nello spazio[15].

Un testo ancora da leggere?

Né ne *La filosofia del cinematografo*, né in altri testi di Papini si troveranno mai riferimenti al più noto passo del filosofo francese sul cinema (l'ultimo capitolo de *L'évolution créatrice*) in cui Bergson traduceva, denigrandoli, i processi della memoria con la formula/metafora dell'*illusione cinematografica*. Al contrario di Bergson, Papini non pare scandalizzarsi mai della rappresentazione del movimento messa in opera dal mezzo Lumière. Anzi, contrapponendo il cinematografo alla fotografia, con una serie di argomentazioni che avrebbero fatto rabbrividire il filosofo francese, lo scrittore fiorentino arriva perfino a sostenere che il cinema, fenomeno dinamico a pieno titolo, nella coscienza dell'individuo si compone non di immagini fisse, ma addirittura di *movimenti*[16]. Anche se mitigata qualche capoverso più avanti dalla considerazione che il cinema è fatto di «piccole immagini a due dimensioni che danno, nonostante ciò, l'impressione del moto e della vita»[17], questa affermazione costituisce, in termini bergsoniani, un'autentica bestemmia. Eppure *L'évolution créatrice* era uscita proprio nel 1907,

lo stesso anno de *La filosofia del cinematografo*, e i suoi attacchi alla cultura accademica erano allora di viva attualità.

Per di più se crediamo alle tarde confessioni autografe di *Passato remoto*, informazioni su *L'évolution créatrice* Papini le aveva già avute, per bocca di Bergson, nell'incontro parigino[18] del gennaio 1907; e gli incontri, come suggerisce nel 1905 lo stesso scrittore ne *Gli psicologi a Roma*, sopperiscono spesso alla mancanza di letture...

D'altronde, l'inizio de *La filosofia del cinematografo* sembra quasi una realizzazione visiva di quell'elogio dell'*élan vital* che tanto spazio trova ne *L'évolution créatrice*:

> I cinematografi, colla loro petulanza luminosa, coi loro grandiosi manifesti tricolori e quotidianamente rinnovati, colle rauche romanze dei loro fonografi, gli stanchi appelli dei loro boys rossovestiti, invadono le vie principali, scacciano i caffè, s'insediano dove già erano gli halls di un restaurant o le sale di un bigliardo, si associano ai bars, illuminano ad un tratto colla sfacciataggine delle lampade ad arco le misteriose piazze vecchie, e minacciano, a poco a poco, di spodestare i teatri, come le tranvie hanno spodestato le vetture pubbliche, come i giornali hanno spodestato i libri, e i bars hanno spodestato i caffè[19].

Se è quasi impossibile sostenere che Papini non fosse a conoscenza di ampie parti di questa opera[20], rimane da chiarire perché egli, pur conoscendo le tesi di Bergson sul movimento e sull'illusorietà del cinematografo, non ne "abbia voluto" parlare[21].

Papini prima di tutto

La risposta è da cercare prima di tutto nei testi dello stesso Papini. *La filosofia del cinematografo*, infatti, oltre che da Bergson, cela filiazioni da temi e ricorrenze di precedenti interventi filosofici papiniani. Uno di questi è inserito addirittura all'interno di quell'incipit che abbiamo quasi integralmente ascritto all'influenza de *L'évolution créatrice*. Ecco cosa scriveva Papini a proposito del V Congresso Internazionale di Psicologia del 1905 a Roma:

> È per questo che la vera vita dei congressi non si svolge nelle aule dove alcune brave persone ascoltano altre brave persone recitare delle cose poco interessanti, ma si svolge invece nei corridoi, nelle sale da pranzo, nei trams, nelle vie, nei caffè e in altri luoghi non meno piacevoli.
> Allora soltanto si formano i gruppi, si incrociano gli argomenti, si formulano i commenti, si tessono le congiure, scintillano le malignità, si meditano i complotti. La vita ufficiale del Congresso non è che l'armatura che vien riempita da questa vita più libera, più ricca, più dolce e anche – perché no? – più fruttuosa. Perciò io vorrei se fosse possibile, che i congressi fossero ridotti a dei ricevimenti periodici in un bel palazzo, con belle sale da conversazioni, tavole da the e giardini con viali ombrosi, propizi alle causeries intime delle nuove conoscenze[22].

Sale da pranzo, *trams*, *vie*, *caffè*, ammicchi allo svago dei *luoghi piacevoli* (cioè siti di svago simili ai *nuovi stabilimenti di divertimento* frequentati da ra-

gazze, signori e uomini comuni[23]): pur senza l'incedere del movimento bergsoniano, i *topoi* cittadini di questo articolo del 1905 sono gli stessi di due anni dopo, perché la "cinefania", che è uno dei tanti aspetti della vita moderna, prende corpo proprio nei luoghi predisposti al "nuovo" che da anni ossessionano le fantasie papiniane.

Ma il tessuto che collega il "Gian Falco" (pseudonimo di Papini) letterato al Gian Falco cinematografista si basa su fili assai più robusti. Ce ne accorgiamo leggendo il seguente brano de *La filosofia del cinematografo*:

> Per il filosofo vero – non per quello che sta fra mezzo ai libri e si potrebbe piuttosto chiamare il rivendugliolo della filosofia – non c'è nessuna cosa al mondo, per quanto umile, piccola, e ridicola sembri, che non possa divenir materia di pensiero, e quelli che sanno filosofare soltanto quando si tratta dell'esistenza del mondo esterno o dei giudizi sintetici, a priori rassomigliano ad un anatomico, che non sapesse parlare che degli esseri mostruosi e dei casi teratologici.

In un saggio del novembre 1903, *La filosofia che muore*, Papini aveva già contrapposto al «filosofo vero»:

> un omiciattolo rattrappito rinchiuso fra i libri e curvato sulle carte, come un cenobita libresco che non esce all'aria, che non conosce il sole, che non respira l'odore del verde. Un uomo ch'è al di fuori della vita, che sta in un mondo di fantasmi verbali, sillogizzando su incomprensibili parole, e scrivendo illeggibili libri[24].

Ricorrendo a toni tanto bozzettistici quanto impietosi descriveva i «filosofi d'oggi» come individui «prudenti»:

> Non si danno ai bagordi ideologi, non si gettano nelle avventure dialettiche, non amano i romanzi speculativi. Sono piccoli, paurosi, pratici come un mercante di spilli o un impiegato al catasto. Non sanno né amare né odiare. La loro viltà la chiamano positivismo, la loro impotenza sentimentale, obbiettivismo. Non fanno né della metafisica immaginosa, né della logica appassionata. Vogliono fare la filosofia meno filosofica che sia possibile. [...] La filosofia è veramente da qualche tempo la danza dei morti, o, tutt'al più, la danza dei moribondi. È avvizzita, calma, prudente, cortese, smorta come una vergine invecchiata.
> I filosofi voglion spiegare l'universo ma si dimenticano di conoscerlo. Essi non praticano che i libri, la carta stampata, le descrizioni simboliche. Così non spiegano il mondo, ma la conoscenza del mondo – le parole e non la realtà. Nessuno di loro va a chiedere alla natura il senso profondo dell'essere, la parola che dice tutto[25].

La differenza tra falso e vero filosofo, motivo centrale eppur sottinteso del saggio del 1907, sta nel fine e non solo nei modi. Se il «filosofo falso» è «colui che non va a chiedere alla natura il senso profondo dell'essere», il *vero* filosofo è colui che ha come titanico obbiettivo quello di accrescere la realtà, ente fisico che – scrive Papini ne *Il demonio tentato* (1906) – «è tanto più grande quanto numerose sono le differenze, cioè muovere e cambiare è un accrescere la realtà [mentre] diminuire le differenze, cioè immobilizzare ed eguagliare, è un diminuire la realtà[26]».

Giovanni Papini e Alberto Viviani

L'antifilosofia del «Leonardo» e gli esercizi pratici per liberarsi dalla logica

Questa concezione della filosofia, va ricordato, non appartiene solo a Papini. La polemica contro i pensatori contemporanei è comune a tutta la redazione del «Leonardo». Nel numero 5 dell'8 febbraio 1903, ad esempio, in anticipo sul suo amico e collega di penna, Giuliano il Sofista, alias Giovanni Prezzolini, afferma:

> La logica comune non ha valore che in quei campi di conoscenza ove predomina lo spazio e la quantità, e soltanto fin dove si possa parlare di spazio e di quantità [...]. Vi sono dei piani di conoscenza da cui la logica è esclusa, e in cui l'introdurla significa errore assoluto. Io parlerò qui della psicologia introspettiva che ho più coltivato o meglio vissuto; ma il poeta potrebbe dire della fantasia, e le anime religiose e le mistiche potrebbero forse, se il linguaggio non fosse d'ostacolo, svelarci nuovi mondi e nuove conoscenze a noi ignote[27].

Riflessione che, nella seconda parte dell'articolo, diventa poi ancor più estrema:

> Io non scopro ragioni nella storia della logica per decretarle l'immortalità; anzi, poiché mi si fa l'onore di parlare di logica, io voglio d'ora innanzi chiedere: quale di grazia? Quella di Aristotile che gli Hegeliani negano, o quella di Bacone confutata da Stuart Mill? E quasi, io pronunzio una più grande bestemmia e mi domando se mai ogni persona non abbia una sua logica propria [...]. Ed ecco io vedo una luce che annunzia una più grande e più lontana liberazione; quella di quando noi arriveremo alla coscienza d'essere i creatori della verità; se questa non è che l'accordo di certe conclusioni con date premesse secondo certe regole, noi, mutando premesse e regole creeremo infinite verità[28].

Anche se la struttura retorica, i sostegni filosofici, e forse anche il modo di procedere cambiano, è evidente che il nucleo dei concetti "polemici" poi ripresi ed esposti da Papini è già tutto in questo articolo di Prezzolini, compreso – ed è ciò che più conta – l'ideale di "accrescimento della realtà". Così come Prezzolini vuole minare il potere dei logici e sostituire al dominio della Filosofia quello delle filosofie, incitando i pensatori a farsi creatori delle proprie verità, Papini nel dicembre 1903, all'inizio dell'esperienza del secondo «Leonardo», argomentando di morte e resurrezione della filosofia, invita i filosofi a creare

> un bazar di filosofie, un deposito di sistemi, un magazzino ed esposizione di teorie, divise secondo i temperamenti, i sentimenti e i fini principali; [...] ove ciascuno che non abbia il tempo di farsi da sé la sua filosofia possa trovare da provvedersene con poca spesa[29].

Tesi, questa, ripresa nel 1905, quando, ancor più esplicitamente, Papini arriva a dire che

> ci vogliono scienze non solo di quel che accade e di quel che accadrà ma di quello che accadrebbe se certe condizioni, certi fatti, certe parti della realtà cambiassero. Per cambiare e cambiare coscientemente, bisogna sapere prima ciò che succederebbe cambiando certe parti. Bisogna scegliere tra i vari mondi possibili e perciò bisogna che si creino tante fisiche, tante biologie, tante psicologie quanti sono i cambiamenti possibili, sia pure attualmente fantastici, che noi possiamo fare nei corpi, negli organismi, nelle anime. Sull'esempio delle geometrie non euclidee bisogna costruire delle fisiche non-newtoniane, delle biologie non-darwiniane, ecc[30].

Un manuale in un solo esempio

Esclusivamente a Papini, e non all'ambiente leonardiano, va ascritto il vezzo di proporre, dopo le dissertazioni di rito, esempi pratici di filosofia militante. Tale propensione sovente fa assumere ai suoi testi la forma di un prontuario di esercizi ginnici per liberarsi dalla logica.

Ecco, a proposito di questa attitudine manualistica, cosa sostiene Papini in *Morte e resurrezione della filosofia*:

> Ma ci saranno ancora degli spiriti aristocratici, i quali, pur sapendo che le loro meditazioni e costruzioni non hanno né un valore razionale né un valore universale, si diletteranno di comporre nuove metafisiche, nuove teorie della conoscenza, nuove forme morali o di adottare e trasformare variamente quelle già esistenti. Faranno, cioè, dei giuochi filosofici. Per questi occorrerà un manuale. Lo faremo e forse esporremo alcune delle regole del giuoco speculativo: la varietà, la complicazione, la contraddizione[31].

Proporre vie pratiche alla filosofia – tendenza che, nel caso specifico de *La filosofia del cinematografo*, prende spazio a tal punto da ridurre addirittura l'intero testo a un manuale tascabile per filosofi di buona volontà – è una tematica costante della concezione teoretica papiniana, un punto di forza comune a molti testi, cui il saggio del 1907 si limita solo a prestare maggiori occasioni di esposizione.

Quando, fra le prime righe de *La filosofia del cinematografo*, Papini dichiara che «non c'è nessuna cosa al mondo, per quanto umile, piccola e ridicola sembri, che non possa divenir materia di pensiero», non pensa solo alla cattiva abitudine dei pensatori di lasciare lo spettacolo cinematografico alla frequentazione di donne, ragazzi e analfabeti, ma rimanda a più ampie considerazioni, già presenti nei suoi testi precedenti, come nella seconda prefazione de *Il tragico quotidiano*:

> Noi viviamo in mezzo a delle cose che non ci sembrano miracoli unicamente perché si ripetono troppo. Noi siamo sotto l'incubo di problemi e di condanne terribili che non ci fanno piangere e tremare unicamente perché sono divenute tanta parte della nostra vita quotidiana che non ci riflettiamo più [...].
> Vedere il mondo comune in modo non comune: ecco il vero sogno della fantasia. Pensare a quello a cui nessuno pensa, stupirsi di ciò a cui nessuno bada – cercare ciò che a tutti sembra naturale – godere di ciò che a tutti sembra insignificante. Tutte queste cose deve fare il poeta e il filosofo – tutte queste cose fa il fanciullo[32].

E quale miglior palestra del cinematografo poteva risultare adatta all'esercizio filosofico, cioè ad allenare l'attenzione alla macroscopicità del particolare o, come dice più tardi lo stesso Papini, citando addirittura William Blake, a «saper vedere tutto il mondo in un granello di sabbia»[33]? Con il cinema ci troviamo, infatti, di fronte a un mezzo di riproduzione dotato di quella «importante [...] superiorità [che] consiste nella riproduzione nel tempo di avvenimenti vasti e complicati, che non potrebbero essere riprodotti sopra un palcoscenico neppure dai più abili macchinisti»[34]. Un mezzo che partecipa, insieme alla fotografia, di quella capacità di metterci a confronto con noi stessi mediante la quale si può scoprire «l'imperfezione di certi movimenti, il ridicolo di certi gesti meccanici, la grottesca vanità delle smorfie umane»[35].

Forse non il migliore degli spettacoli possibili, sicuramente il più grande fra i modelli di finzione, il cinema è fatto soltanto «di piccole immagini a due dimensioni», che danno «l'impressione del moto e della vita», ma la sua realtà, composta di sola *verosimiglianza*, è anche la stessa del «mondo spiritualizzato, ridotto al minimo, fatto colla materia più eterea e angelica, senza profondità, senza solidità, simile al sogno, rapida, fantastica, ideale, reale»[36]. E, come ricorda nel saggio *Dall'uomo a Dio*:

> Per far cambiare qualcosa bisogna avere un'idea, un disegno, un programma di quello che si vuol vedere apparire in luogo di ciò che c'è. Per trasformare questo mondo in un altro mondo e questo secondo mondo in un terzo e così via bisogna avere nella mente un'immagine di questi mondi diversi che ci guidi per comandare alle cose. Chi non vede e non sa cosa vuol fare non potrà mai cambiare neppure il colore di una foglia[37].

Come uno scultore, insomma, prima di tutto il filosofo ha bisogno di un buon modello.

Il mondo disfatto e rifatto da sé

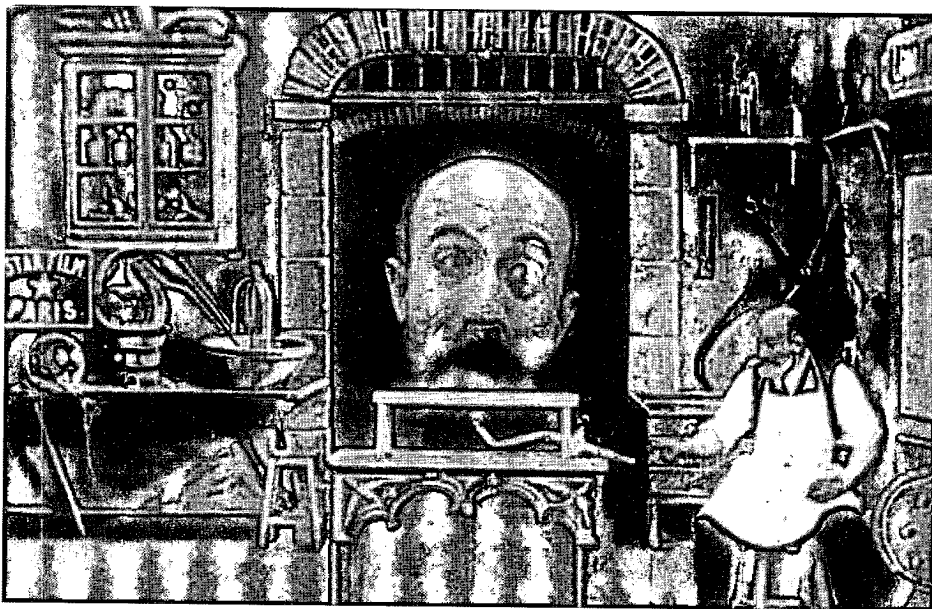
Ma quale modello? Certamente non un modello statico, e sicuramente non composto della stessa materia del suo correlativo reale. Fine della filosofia papiniana, infatti, non è analizzare per classificare, ma ipotizzare per trasformare. Qualsiasi semplificazione a scopo di studio che voglia essere realmente utile deve avere la possibilità, non solo di riprodurre il soggetto nella sua totalità («come ad esempio fa il teatro»[38]) ma, in una certa qual misura, anche nella sua sezionabilità, particolare per particolare. In tal modo, oltre agli strumenti per fingere modelli di scomposizione, il filosofo avrà a portata di mano nella sua officina anche gli strumenti giusti per mimare con una certa sicurezza modelli alternativi di ricostruzione. Potrà insomma costruire nuovi mondi, universi di cui si possa dire, come il protagonista de *L'uomo che non poté essere imperatore*: «Quando non va bene do un calcio all'attrezzista e lo rifaccio da me»[39]. Perché il creare è sempre finalizzato a migliorare, almeno fino a che non si sia raggiunta quella che nel saggio *Athena e Faust* lo scrittore chiama «la città meravigliosa in cui tutti vogliamo alloggiare»[40], una *polis* perfetta in cui la quiete assoluta regnerà, ma solo perché l'uomo vi ritroverà tanto esattamente se stesso quanto quella si ritroverà in lui.

Per ora, come ricorda nelle *Franche spiegazioni,* dedicate agli occultisti, in attesa di trovare un mondo che sia veramente d'accordo con le proprie fantasie[41], al filosofo non rimane che esercitarsi, preparandosi gradualmente alla meta finale. Una meta che necessariamente coinciderà con la trasformazione dell'uomo in Dio.

L'Uomo-Dio e lo scacco del finalismo suicida

«La preparazione dell'Uomo-Dio è un problema pratico», dichiarava d'altronde Papini nel 1906, indicando una prima scaletta di proposte per passare dalle parole ai fatti:

1) far muovere i corpi senza toccarli (levitazione ecc.);
2) far sparire e apparire i corpi (apporti, fantasmi, scomparse di oggetti, ecc.);
3) trasformare i corpi e cambiarne gli effetti;
4) allontanare o provocare fenomeni naturali (tempeste ecc.);
5) vedere e conoscere l'invisibile (il pensiero altrui, le cose lontane, le future, ecc. Divinazione, chiaroveggenza, ecc.);
6) trasmettere direttamente il loro pensiero (telepatia ecc.) a distanza;
7) conservare e prolungare la vita umana (guarigioni istantanee dei mali, continuazione della vita in condizioni anormali; senza mangiare, senza dormire ecc. – risuscitare i morti ecc.)[42].

Queste "abilità", notava lo scrittore, sono patrimonio esclusivo di uomini "rari" e spesso sospetti di truffa come *santi, yoghi, medium, fakiri, magnetisti, profeti, ecc.*[43]. Esse richiedono inoltre una concentrazione per l'uomo comune assai difficile da trovare[44]. Nel 1907 però qualcosa è cambiato; ora Papini ha scoperto un luogo, vivo in un'altra dimensione, ma situato nella città, dove tali eventi sono non l'eccezione, ma la regola: il cinema.

L'homme à la tête de caoutchouc di Georges Méliès

Esso «può offrire alla nostra curiosità ciò che nessun'altra cosa può darci», ovvero *le scene di trasformazioni*[45].

> Grazie ai trucchi e ai segreti della fotografia che già ci avevan dato le fotografie inverosimili (un uomo con la propria testa in mano ecc.) e le false fotografie spiritiche (esseri umani nebbiosi e trasparenti), si possono ottenere delle pellicole dove accadono le cose più inverosimili e straordinarie: uomini che scompaiono a un tratto nel pavimento; personaggi di quadri che scendono dalla cornice e vengono in una stanza a danzare un minuetto; divisioni miracolose di corpi; processioni di teste senza corpo o di corpi senza teste; statue che si animano e si mettono a suonare; animali che si tramutano in uomini; uomini che passano attraverso le pareti; e tutto quanto può immaginare l'uomo nei suoi sogni più pazzi o nelle sue favole più strane[46].

Il mondo bidimensionale del cinema si presenta non solo come un modello di ciò che il mondo è, ma soprattutto come un'immagine verosimile di ciò che questo potrebbe essere, una volta che il reale riuscisse a collegarsi direttamente, in una sorta di futuristica presa diretta, alla volubilità creativa del nostro pensiero. Nelle sue prime ricerche di drammaticità fantastica e di effettistica spicciola finalizzata all'attivazione di comicità grottesca (Méliès, Zecca, ecc.), il cinema infatti è già «una realizzazione visiva delle fantasie più inverosimili» e, se non crea direttamente un mondo nuovo, permette di pensare a un mondo «a due dimensioni assai più meraviglioso del nostro»[47]. L'invenzione Lumière ha insomma il pregio non solo di mostrare la reale fattibilità della creazione di fenomeni transfisici, ma soprattutto quello di dimostrare come, tramite lo slancio ginnico di queste prove demiurgiche, l'uomo possa davvero giungere a trasformarsi in Dio:

> Contemplando quelle immagini effimere e luminose di noi stessi ci sentiamo come dèi che contemplano le loro creazioni, fatte a loro immagine e somiglianza[48].

Anzi, il cinema fa di più: mostra in atto, anche nei confronti dell'Uomo-Dio, quella sorta di seconda legge della dinamica, attiva sia nella realtà metafisica che in quella quotidiana, la quale, ad ogni affermazione seppur fantastica o men che meno cerebrale del soggetto, vuole che corrisponda sempre il suo deludente reciproco inverso; una regola che Papini chiama la «legge del finalismo suicida», in base a cui «ogni cosa, giunta al suo colmo, tende a sparire o a dar origine a qualcosa di diverso»[49].

Come il fotogramma di un film nato per essere sostituito da un altro, ma negato al movimento nella sua essenza di fotografia, anche l'Uomo-Dio vive solo nel presente e unicamente per morire subito dopo, correndo velocemente verso la propria fine. Ma, nuovamente, se il cinematografo consuma rapidamente la propria illusoria vita agli occhi dello spettatore fattosi Dio, mentre il mondo diventato cinematografico corre incontro alla propria morte, consumato dagli occhi avidi di spettatori superni, la vita e non la morte misura i tempi del reale quando esso viene osservato dal suo stesso interno. Perché, come si esprimeva con più chiarezza Papini in *Athena e Faust*:

> Gli effetti dello spirito di unità, finché si limita al generale, sono:
> a) L'avvicinamento di cose lontane (l'associazione per somiglianza ecc.);
> b) La formazione delle leggi scientifiche.
> Ma quando si trattasse del raggiungimento vero e proprio dell'unico, avremmo per risultato l'immobilità, l'omogeneità assoluta, cioè la negazione dei due segni dell'esistenza (attività, cangiamento), l'annientamento, la morte. Il trionfo dell'unico significherebbe la morte del mondo. [...] L'unico ci conduce dunque alla morte, il diverso alla potenza[50].

Tutto cambia insomma a seconda del punto di vista, ed è solo la visione generale che, superando la vita dei singoli, li uccide; quella interna, attenta al particolare, al contrario dà loro vita.

L'inutilità della metafisica classica

L'Unico, che nel caso del cinema coincide di fatto con la capacità dello spettatore di uscire dallo spettacolo e da se stesso fino a contemplarsi immobile nell'atto di guardare, è da sempre, secondo Papini, l'obbiettivo ultimo (e peraltro, a suo giudizio, irraggiungibile[51]) della metafisica classica. Contestarne la necessità vuol dire annullare concretamente il desiderio dei filosofi di addentrarsi in questi sterili e dispendiosi percorsi teorici:

> A noi sta scegliere. Noi abbiamo, in questo momento, nelle nostre mani, le sorti del mondo [...]. Se noi riusciamo a render reale l'unità alla quale tendono le nostre menti, il nostro mondo è perduto, se invece ci ribelliamo e liberiamo il mondo, tornando noi stessi alla vita, attiva, particolare, varia, il mondo è ingigantito e arricchito[52].

Riducendo «al minimo la vita degli uomini senza toglierle la verosimiglianza»[53], il cinematografo può, meglio di altri esempi, farci vedere l'annullamento monistico del mondo nell'atto del suo farsi, regalandoci, infine, «un grande insegnamento di umiltà», l'umiltà di riconoscere di essere sulla via sbagliata.

Un testo pragmatista?

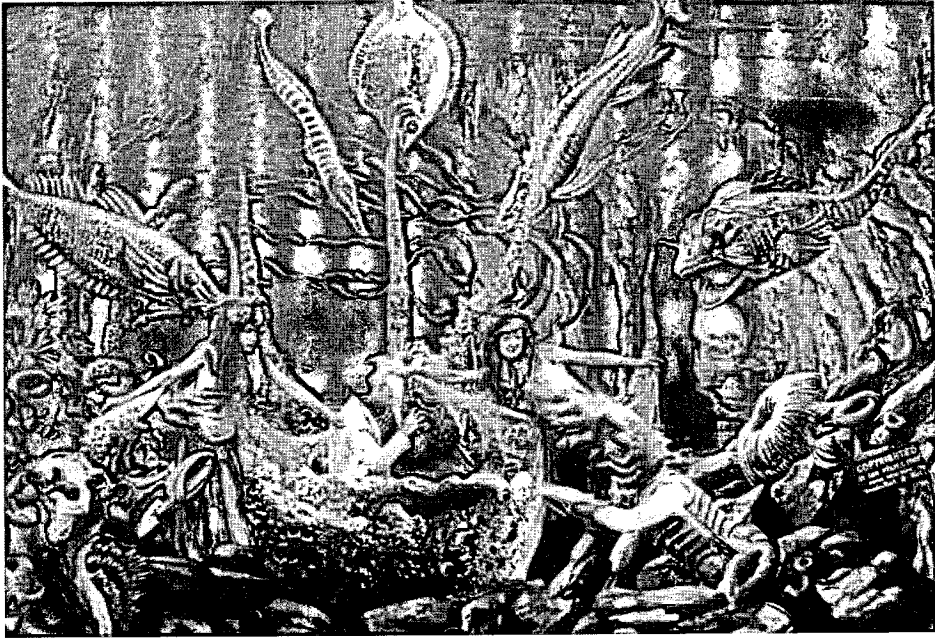
Nella prospettiva papiniana il cinema risulta quindi, in ultima istanza, un "disirrigiditore" portentoso da cui il filosofo classico, inutilmente fermo nelle sue ipotesi metafisiche, può trarre spunto per un'inversione di rotta in direzione della concretezza e praticità.

È quasi ovvio riconoscere in questa lettura il chiaro stampo di una matrice pragmatista e jamesiana. Fin dai primi anni del 1900, d'altronde, Papini si era avvicinato al pragmatismo e motivo principale di questo interesse, oltre che una affinità di fondo con le idee base del movimento stesso[54], era stata la lettura delle opere del filosofo e psicologo americano William James. Folgorato a Roma nel 1905 dalla sua prolusione al Congresso Internazionale di Psicologia[55], d'accordo con Prezzolini, il filosofo fiorentino ne aveva pubblicato su «Leonardo», nell'estate del 1905 e nel febbraio 1907, gli articoli *La concezione della coscienza* e *Le energie degli uomini*[56]. James, del resto, aveva riconosciuto più di una volta a Papini il ruolo di «caposcuola del pragmatismo italiano»[57], citando spesso sue argomentazioni nelle proprie lezioni universitarie. E proprio «il disirrigidimento delle teorie e delle credenze, cioè il riconoscere il puro loro valore strumentale; il dire che esse valgono, cioè, soltanto relativamente a un fine o un ordine di fini e che perciò sono suscettibili di essere cambiate, mutate e trasformate ove occorra»[58] costituiva agli occhi di Papini l'unica caratteristica riconoscibile e certificabile dell'indirizzo filosofico pragmatista.

Un solo senso: la vista

> [Il cinema ha il] vantaggio di occupare un solo senso, la vista, giacché alle mediocri e monotone musiche che accompagnano lo svolgersi delle pellicole, nessuno sta attento, – e questo unico senso viene artificialmente sottratto alle distrazioni per mezzo della wagneriana oscurità della sala, la quale impedisce quei fuorviamenti di attenzione, quei cenni e quegli sguardi che tanto frequentemente si osservano nei teatri troppo illuminati.

Questo brano de *La filosofia del cinematografo*, pur testimoniando l'attenzione papiniana alla concentrazione come attributo fondamentale di ogni esercizio di potenza utile a diventare Dio, rimanda visibilmente alla sezione dei *Principi di psicologia* di James intitolata *A quante cose in una volta sola possiamo prestare attenzione?* Eccone un passo che Papini non può non aver tenuto presente:

> Se, quindi, colla domanda originaria: «A quante idee o a quante cose in una volta possiamo prestare attenzione», si vuol sapere quanti sistemi o quanti processi di concezione interamente disgiunti possono avvenire simultaneamente, la risposta è questa: «Non è facile che siano più di uno, a meno che non si tratti di processi estremamente abituali; in tal ca-

Le cauchemar d'un pêcheur di Georges Méliès

so potrebbero essere due o tre», senza che si abbiano oscillazioni molto notevoli dell'attenzione. Però, quando i processi sono meno automatici, come nella storiella di Giulio Cesare che dettava quattro lettere differenti mentre ne scriveva una quinta, la mente oscillerà rapidissimamente da una cosa all'altra e non si può avere un risparmio di tempo. Quando le cose a cui si deve attendere sono sensazioni lievi, e lo sforzo sta nell'osservarle esattamente, si trova che l'attenzione prestata ad una di esse disturba in modo notevole la percezione delle altre[59].

Sottolineare il fatto che il cinematografo tiene occupato un unico senso, contrariamente a quanto sostenevano quei detrattori dell'invenzione Lumière già spasmodicamente in attesa del sincronismo audiovisivo e della resa cromatica naturalistica, non vuol dire per Papini né depotenziare il valore di realismo di questo mezzo rispetto ad altri già allora attivi, né diminuire il valore percettivo della visione cinematografica rispetto a quella diretta. Vuol dire invece, addirittura, aumentarli entrambi. Secondo James infatti anche l'esperienza del reale si fonda su un'attività di selezione percettiva.

Ma per poco che si pensi come stanno le cose, si vede subito quanto sia errato quel concetto che l'esperienza equivalga alla pura e sola presenza di un ordine esterno dinanzi ai nostri sensi. Milioni di elementi dell'ordine esterno sono presenti ai miei sensi, senza che siano mai per arrivare a far parte della mia esperienza. E questo perché? Perché non destano alcuna curiosità, alcun interessamento per me. La mia esperienza è costituita da ciò a cui mi piace stare attento. Soltanto quegli elementi che io avverto, colpiscono la mia mente; – senza interesse selettivo l'esperienza sarebbe un vero caos. È l'interessamento solo quello che dà rilievo alle cose, dà loro la luce e le ombre, ne costituisce la prospettiva[60].

Eclipse de soleil en pleine lune di Georges Méliès

Nove anni dopo Papini, Münstenberg, un allievo di Wundt chiamato da James a continuare il suo lavoro all'Università di Harvard[61], concluderà che il cinema è costituito proprio da questa selezione di elementi del reale, che gli autori del film, a mimesi della mente umana, propongono con analitico criterio alla nostra attenzione. Per Papini però questo è già chiaro, perché, se è vera – come puntualizza James, ne *La concezione della coscienza*, citando Berkeley – l'equazione *esse est percipi*[62], da combattere, nella vita quotidiana come nella sala oscurata del cinema, sarà sempre la disattenzione. Per Papini essere disattento, infatti, non vuol dire solamente non notare, ma anche in qualche modo annullare o, al limite, in un altro senso, depotenziare il reale.

Un oppio senza cattive conseguenze

Come la disattenzione offusca la percettività dei nostri sensi, secondo James e i maggiori esponenti del "New Thought" americano un'altra nube può disturbare in modo simile le potenzialità positive dei migliori intelletti umani: l'inibizione culturale della rispettabilità scientifica. Forza negativa che ci «trattiene dall'esercitare liberamente le parti mistiche della nostra natura»[63], questa rispettabilità logico-positivista, intesa come il Super-Io dell'Ego scientifico, inibisce, con un dolore "morale", l'accesso a quella parte delle proprie potenzialità più strettamente legate al mondo magico[64]. Ma, come il medico adopera l'ipnosi per liberare parti occulte e occultate del paziente, o come l'atleta e il soldato adotta-

no tecniche e sostanze anestetiche per concentrare i propri sforzi, anche nel campo della pratica gnoseologica esiste una droga atta ad addormentare le parti troppo scientifiche di sé per entrare senza dolore nel mondo aperto della magia naturale. Tale droga, da James solo auspicata, per Papini è già pronta e, di nuovo, si identifica con il cinema:

> Il cinematografo è [...] un aiuto allo sviluppo della immaginazione; una specie di oppio senza cattive conseguenze; una realizzazione visiva delle fantasie più inverosimili. Grazie ai suoi stratagemmi fotografici esso ci permette di pensare a un mondo a due dimensioni assai più meraviglioso del nostro[65].

È importante sottolineare che l'oppio cinematografico non ha «cattive conseguenze», cioè dannosi effetti collaterali. James, infatti, pur apprezzando le qualità "dinamogene" di alcune sostanze psicotrope o anestetiche quali acquavite e oppio, ne condannava comunque le conseguenze sul fisico umano e sul suo metabolismo. Ne *Le energie degli uomini* (tradotto da Papini e pubblicato su «Leonardo»), dopo aver passato in rivista alcuni casi singolari tratti da resoconti medici di Pierre Janet e dalla storia più recente, il filosofo americano concludeva:

> Il colonnello Baird-Smith avendo bisogno di adoprare riserve di energie addirittura straordinarie trovò che l'acquavite e l'oppio erano modi di richiamarle in azione.
> Tali casi sono unanimemente tipici [...]. Ma quando i compiti normali e gli stimolanti della vita non mettono in luce i più profondi piani di energia di un uomo ed egli ha decisamente bisogno di eccitamenti deleteri la sua costituzione volge all'anormale[66].

Papini, allievo con mandato di maestro del pragmatismo più illuminato, sembra voler chiudere così, con le sue affermazioni sul cinematografo, proprio uno dei problemi ancora aperti dell'opera del James: identificare uno stimolante dinamogeno che agisca direttamente sulla psiche o sull'anima, ma senza intaccare in alcun modo il fisico.

Una continua *mise en abyme*

Si è visto, all'inizio di questo scritto, che Papini ne *La filosofia del cinematografo* istituisce un paragone fra la possibilità monistica di racchiudere il mondo in un solo sguardo e quella di fare coincidere questo sguardo con il pensiero di Dio. Non abbiamo ancora detto però che a tali questioni egli aveva già accennato su un numero del «Leonardo» del 1905.

> L'unico metodo che abbiamo dunque per comprendere il mondo è quello di ridurlo a qualcosa di simile allo spirito nostro, è quello di immaginarlo animato da qualcosa che l'assomigli a un Io più grande, da qualche forma universale di attività psichica. Questo metodo si chiama animismo e finora gli uomini, anche quando fanno gli scienziati, non hanno trovato nulla di più chiaro e di più comprensibile. Le scienze sono ancora impregnate di animismo e le metafisiche non sono altro che sistemi di grande animismo[67].

Nell'interpretazione di Bergson fatta dallo scrittore italiano, monismo e unità noetica del mondo passano sempre e necessariamente per una riduzione di questo a qualcosa *di simile allo spirito*[68] umano. Il cinematografo, che a tale richiesta risponde già in modo completo (*esso è il mondo spiritualizzato*[69]), è così – quando osservato nella globalità del proprio esternarsi – anche una lode all'unico Dio, il dio della filosofia classica, che registra e include in sé i vari elementi del reale. In questo senso, quindi, il brano finale de *La filosofia del cinematografo* non è solo bergsoniano, ma anche in linea con tutta la tradizione filosofica e teologica precedente. Tuttavia l'estrema disponibilità di questo dio a cedere il proprio regno a infiniti fratelli di potere e di sventura (gli ulteriori superni spettatori) non preclude già al politeismo del pensiero jamesiano[70]?

Ecco cosa scrive il filosofo americano a proposito di Dio e dell'unicità del mondo ne *L'uno e i molti*, quarta delle lezioni tenute al Lowell Institute di Boston e poi alla Columbia University di New York, fra la fine del 1906 e l'inizio del 1907:

> Il grande *Denkmittel* monistico degli ultimi cento anni è stata la nozione del soggetto conoscente unico ("the one Knower"). Il molteplice esiste solo nella forma di oggetti per il suo pensiero: per così dire esiste nel suo sogno; e per come egli li conosce, essi hanno un solo scopo, formano un solo sistema, gli raccontano una sola storia. Questa nozione di unità noetica onnicomprensiva delle cose è la più sublime realizzazione della filosofia intellettualista. [...] Non posso qui entrare in merito alle prove logiche dell'esistenza di un simile Essere, se non per dire che nessuna delle tante mi sembra valida. Devo quindi trattare la nozione di un ente onnisciente semplicemente come un'ipotesi, esattamente alla stessa stregua sul piano logico con la nozione pluralista per cui non c'è alcun punto di vista, nessun centro di informazione disponibile, da cui sia possibile una visione di tutto il contenuto dell'universo in una volta sola[71].

In James l'unicità del punto di vista di colui che tutto fonde in uno sguardo rimane una semplice ipotesi che non soddisfa neanche le richieste di totalità delle filosofie assolutiste.

> L'empirismo, d'altra parte, è soddisfatto dal tipo di unità noetica più familiare al livello umano. Tutto viene conosciuto da qualche ente conoscente insieme con qualcos'altro; ma gli enti conoscenti possono, alla fine, essere irriducibilmente molti, e quello, tra di loro, con la conoscenza più ampia, può tuttavia non conoscere tutto nella sua globalità, e persino non sapere ciò che sa tutto in una volta: egli può dimenticare. Qualunque tipo prevalesse, il mondo sarebbe ancora noeticamente un universo. Le sue parti sarebbero congiunte dalla conoscenza, ma in un caso la conoscenza sarebbe assolutamente unificata, nell'altro sarebbe messa insieme e sovrapposta[72].

E qui le figure di James coincidono davvero con l'eloquio teorico-cinematografico di Papini. Ne *L'uno e i molti*, il dio prova dell'assoluto, soggetto ad una virtualmente infinita *mise en abyme* di se stesso o della propria essenza, perde continuamente il proprio trono per spartirlo con altri esseri a lui omologhi, ma quantitativamente maggiori. Ne *La filosofia del cinematografo* un identico dio acquisisce il reale conquistandolo nei tempi, pur veloci, ma mai immanenti, della

memoria, così come lo spettatore riceve il reale e il suo movimento nei tempi scanditi dalla macchina dello spettacolo cinematografico.

Su una cosa sola Papini pare non essere d'accordo con James: sul concetto di sostanza. Secondo il filosofo americano, infatti:

> la nozione di un unico essere conoscente istantaneo o eterno [...] ha praticamente estromesso quella di "Sostanza" che i filosofi precedenti tenevano in così grande considerazione, e che molto frequentemente adempiva la funzione unificatrice, la sostanza universale che sola ha essere in sé stessa e da sé stessa, e di cui tutte le particolarità dell'esperienza non sono altro se non forme a cui essa fornisce un supporto[73].

Papini, invece, di questa vittoria della filosofia non fa cenno. Non c'è da meravigliarsene. Dov'è infatti la realtà nella costruzione metaforica de *La filosofia del cinematografo*? Nel soggetto conoscente che ricostruisce nella sua memoria l'intero spettacolo, o nella capacità della pellicola cinematografica di riunire dentro di sé un insieme di elementi visivi e di spazi, insignificanti e quasi inesistenti in sé e per sé, ma fondamentali come collante tra un fotogramma e l'altro? Nel soggetto conoscente unico o nella sostanza?

Difficile rispondere. Certo in Papini un'ipotesi non esclude definitivamente l'altra: in questo il suo pensiero, più di quello del James, è pragmaticamente libero e sicuramente "disirrigidito".

Papini dunque contro James? Può darsi. Ma senza calcare la mano, sia perché tutto si svolge sotto l'egida del pragmatismo, sia perché l'attacco pare stemperarsi ben presto e senza alcuna incongruenza in un suggerimento: quello semplice, e in fondo neanche troppo offensivo, di non abbandonare del tutto il vecchio, forse troppo antiquato, ma sempre utile concetto di sostanza. Tutto qui.

Il distacco da Bergson

Bergson, che non poteva leggere *La filosofia del cinematografo*, visto che la tribuna su cui era stato pubblicato non era pensata per lo scambio internazionale di riflessioni filosofiche, difficilmente avrebbe gradito, nell'opera di un pensatore che si dichiarava suo allievo e prosecutore, una soluzione tanto debitrice al concetto di sostanza quanto al cartesiano concetto di intelligenza. Già da qualche tempo, infatti, Papini aveva deciso di interrompere il flusso a senso unico di pensieri filosofici che lo legava al pensatore francese, iniziandone un'educata critica teorica. Di questo distacco, avvenuto negli anni, è fedele testimonianza la recensione de *L'évolution créatrice*, pubblicata su «Leonardo» nell'agosto 1907. Dopo un'intensa (ma a dire il vero anche formale...) lode dell'operato del Bergson, Papini in breve concludeva:

> È certo che pur applicando i metodi e sviluppando le ipotesi del Bergson restano sempre dei misteri. Perché l'intelligenza, che pure fa parte di questo mondo sempre nuovo e sempre in moto, s'è formata in modo da non poter tener conto che delle ripetizioni e dell'immobilità? E perché – mistero ancor più straordinario – questa intelligenza così in contrasto

colla realtà è ancora il migliore strumento che noi abbiamo trovato per agire sulle cose?
Il Bergson cerca di spiegare questi prodigi ma poi finisce coll'essere lui stesso una prova vivente della necessità e della potenza dell'intelligenza discorsiva poiché egli giunge a delle raffinatezze dialettiche a cui non sono abituati gli intellettualisti[74].

Sulla scorta di quanto si è detto, è logico ritenere che *La filosofia del cinematografo* sia l'articolo-testamento in cui Papini decide di prendere le prime distanze da Bergson, filosofo per cui ha avuto e nutre ancora un ben marcato senso di devozione, ma il cui ascendente, a questo punto della sua personale maturazione filosofica, inizia a farsi pesante.

Dal 1907 in poi, tuttavia, Papini non si allontana soltanto da Bergson ma, progressivamente, dal mondo della filosofia e nel contempo decade anche il suo interesse per il cinema, che a quel mondo era prioritariamente legato.

---

1. Giovanni Papini, *La filosofia del cinematografo*, «La Stampa», Torino, a. XLI, 18 maggio 1907, p. 3; poi in «La Stampa», 8 novembre 1980 e ora in G. Papini, *Prose morali*, Mondadori, Milano-Verona, 1959, pp. 1328-1331. Del testo esiste anche un'ulteriore edizione (guastata purtroppo da un grave refuso) in Paolo Bagnoli (a cura di), *Giovanni Papini l'uomo impossibile*, Sansoni, Firenze, 1982, pp. 217-219. In volumi di cinema, esso è stato riprodotto per esteso in Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Poligono, Milano, 1951, pp. 27-29, e, parzialmente, in Andrea Martini (a cura di), *Utopia e cinema. Cento anni di sogni, progetti e paradossi*, Marsilio, Venezia, 1994, pp. 79-80.

2. Cfr. Crainquebille [E. Thovez], *L'arte di celluloide*, «La Stampa», 29 luglio 1908; Fausto Maria Martini, *La morte della Parola*, «La Tribuna», Roma, 16 febbraio 1912; Jarro, *La nostra inchiesta sul cinematografo*, «Nuovo Giornale», Firenze, a. VIII, 29 novembre 1913; Saverio Procida, *Cinematografie di guerra*, «L'Arte Muta», Napoli, a. I, 2, 15 luglio 1916; Guido Gozzano, *Il nastro di celluloide e i serpi di Laocoonte*, «La Donna», Torino, a. XII, 273, 5 maggio 1916.

3. Ho trovato solo due analisi critiche dedicate a *La filosofia del cinematografo*: Mario Verdone, *Riflessioni di Papini sul cinematografo*, in P. Bagnoli (a cura di), *Giovanni Papini l'uomo impossibile*, cit., e Giovanna Grignaffini, *Sapere e teoria del cinema*, Clueb, Bologna, 1989, pp. 21-22. Entrambe le analisi però affrontano l'argomento solo in maniera generale e al contempo estremamente sintetica, soprattutto senza affrontare il problema della genesi del testo.

4. Su questo argomento cfr. Laura Schram Spighi, *Bergson e il bergsonismo nella prima rivista di Papini e Prezzolini il "Leonardo" – 1903-1907*, Forni, Bologna, 1983.

5. In *Diario 1900* alla data 23 agosto 1900 Papini infatti riporta: «Dopo mezzogiorno in biblioteca – leggo Bergson – scrivo pensieri» (G. Papini, *Diario 1900*, Vallecchi, Firenze, 1981, p. 216).

6. L'intero corpus del carteggio Papini-Bergson, che va dal 1903 al 1909, è inedito e finora si sono potute leggere solo alcune lettere riportate a margine di saggi critici su Papini.

7. Cfr. Sergio Zoppi, *Papini e la Francia* in P. Bagnoli (a cura di), *Giovanni Papini l'uomo impossibile*, cit., p. 92.

8. L'incontro, che servì anche a gettare le basi della successiva edizione in italiano dell'*Introduction à la métaphysique* presso l'editore Carabba (tradotto dello stesso Papini), avvenne il 2 gennaio. Cfr. S. Zoppi, *Papini e la Francia*, cit., p. 92.

9. H. Bergson, *L'évolution créatrice*, Alcan, Paris, 1907.

10. H. Bergson, *Matière et mémoire*, Alcan, Paris, 1896.

11. Adattabili – sia chiaro – non aderenti.

12. Il cinematografo, dice Papini, «è il mondo spiritualizzato».
13. Papini parla di «piccole immagini di luce» e di «piccole immagini a due dimensioni; senza profondità, senza solidità».
14. «Non potrebbe esser l'universo un grandioso spettacolo cinematografico con pochi mutamenti di programma fatto per il passatempo di una folla di potenti sconosciuti?» (*La filosofia del cinematografo*, cit.).
15. *Ibid.*
16. «Il cinematografo ha poi il vantaggio sul teatro di offrirci lo spettacolo di grandi avvenimenti reali, pochissimi giorni dopo ch'essi sono accaduti, e non solo come descrizione di parole o come illustrazione immobile, ma come successione di movimenti presi dal vero e pieni di vita». *Ibid.*
17. *Ibid.* Il fatto che i due passi citati quasi si contrappongano, indica ancora di più come il cuore della riflessione bergsoniana non interessi minimamente l'analisi sul cinema di Papini, cui il mezzo cinematografico serve a ben altre conclusioni.
18. Il testo di Bergson, ricorda Papini, «doveva uscire di lì a pochi mesi» e nello stessa sede aggiunge anche che «resta una delle sue opere maggiori». Cfr. G. Papini, *Passato Remoto (1885-1914)*, L'Arco, Firenze, 1948, p. 168.
19. G. Papini, *La filosofia del cinematografo*, cit.
20. Il volume di Bergson era già segnalato fra i libri in vendita presso l'editore Doni nel numero di marzo-aprile 1907 del «Leonardo». Tuttavia, la matrice pubblicitaria di questi cataloghi fa sempre sorgere il sospetto che la lista dei volumi, non potendo che essere consegnata con congruo anticipo rispetto all'uscita del giornale, fosse, più che una radiografia dei libri disponibili presso il libraio, una estrapolazione di ciò che gli acquirenti avrebbero potuto trovare presso il negozio in futuro, sulla base degli ordini già effettuati dal negoziante. L'unica cosa certa è che il libro fu sicuramente letto da Papini entro l'agosto del 1907, mese in cui una recensione del volume (subito inviata a Bergson, che ringraziò a stretto giro di posta il giorno 30 dello stesso mese: cfr. S. Zoppi, *Papini e la Francia*, cit.) fu pubblicata sull'ultimo numero uscito del «Leonardo».
21. Unico elemento a favore di un'ipotesi contraria è solo il fatto che la discussione sull'*élan vital* (già espressa *in nuce* in opere precedenti al 1907) si trova quasi esclusivamente nella prima parte dell'opera bergsoniana, mentre gli accenni alla cosiddetta "settima arte" sono quasi esclusivamente nel capitolo finale, di cui ai tempi de *La filosofia del cinematografo* Papini sarebbe ancora potuto essere all'oscuro.
22. G. Papini, *Gli psicologi a Roma*, «Leonardo», II serie, Firenze, a. III, 1, febbraio 1905.
23. G. Papini, *La filosofia del cinematografo*, cit.
24. G. Papini, *La filosofia che muore*, «Leonardo», II serie, Firenze, a. I, 10, novembre 1903, p. 2.
25. *Id.*, pp. 2-3.
26. G. Papini, *Il demonio tentato*, in G. Papini, *Il tragico quotidiano*, Lumachi, Firenze, 1906, p. 57.
27. Giuliano il Sofista [G. Prezzolini], *La miseria dei logici* (prima parte), «Leonardo», Firenze, a. I, 4, 8 febbraio 1903, p. 5.
28. *Id.* (seconda parte), «Leonardo», Firenze, a. I, 5, 22 febbraio 1903, pp. 7-8.
29. Gian Falco [G. Papini], *Morte e resurrezione della filosofia*, «Leonardo», II serie, Firenze, a. I, 2, 20 dicembre 1903, p. 7.
30. Gian Falco [G. Papini], *Dall'uomo a Dio*, «Leonardo», II serie, a. IV, febbraio 1906, p. 15.
31. Gian Falco [G. Papini], *Morte e resurrezione della filosofia*, cit., p. 5. Ottimi esempi di questa attitudine filosofico-pratica sono anche nel brano de *La filosofia che muore* dedicato alle lamentazioni per la decadenza della pratica filosofica (Gian Falco, *La filosofia che muore*, cit., p. 3) e nella proposta filosofico-pratica di *Senza nessuna ragione*, racconto pubblicato su «Riviera Ligure» nel luglio 1910; poi in G. Papini, *Parole e sangue*, Perella, Napoli, 1912, e adesso in G. Papini, *Strane storie*, Sellerio, Palermo, 1992.
32. G. Papini, *Seconda prefazione. Ai Filosofi*, in G. Papini, *Il tragico quotidiano*, cit., pp. XIII-XV.
33. *Id.*, p. XVII.
34. G. Papini, *La filosofia del cinematografo*, cit.
35. *Ibid.*
36. *Ibid.*
37. Gian Falco [G. Papini], *Dall'uomo a Dio*, cit., p. 15.
38. Cfr. G. Papini, *La filosofia del cinematografo*, cit.
39. G. Papini, *L'uomo che non poté essere imperatore*, in G. Papini, *Il tragico quotidiano*, cit., pp. 1-10.
40. Gian Falco [G. Papini], *Athena e Faust (Saggio di una metafisica delle metafisiche)*, «Leonardo», II serie, Firenze, a. III, febbraio 1905, p. 9.
41. Cfr. G. Papini, *Franche spiegazioni* (*A proposito di rinascenza intellettuale ed occultismo*), «Leonardo», Firenze, III serie, a. V, aprile-giugno 1907, p. 139.
42. Gian Falco [G. Papini], *Dall'uomo a Dio*, cit., p. 10.
43. «So bene – dichiarava – che questi fatti da molti non son creduti e vengono attribuiti alla frode o alla fantasia, ma le testimonianze son tante e così diverse e indipendenti fra loro che, pur facendo parte dell'inganno – che del resto

si riduce il più delle volte a imitazione di fatti reali – siamo costretti ad ammetterne la possibilità e la realtà» (*Id.*, pp. 10-11). Le tecniche per realizzare questi fenomeni appartengono spesso a uomini di altri tempi o di paesi geograficamente distanti. «L'impresa dell'Uomo-Dio – scriveva ancora Papini – è resa più lunga e difficile dalla mancanza di un insieme di regole e di norme sicure per ottenere i poteri meravigliosi di cui ha bisogno» (*Id.*, p. 12).
44. «Per giungere a questa concentrazione è lunga e terribile la via» (*Id.*, p. 13).
45. G. Papini, *La filosofia del cinematografo*, cit.
46. *Ibid.*
47. *Ibid.* È bene qui precisare che, se le *false fotografie spiritiche* erano in voga già nel Secondo Impero, le *processioni di teste senza corpo e corpi senza testa*, pur essendo anch'esse nate nel secondo Ottocento (effettuate con specchi e attori criptati allo spettatore, erano il fiore all'occhiello del prestigiatore Méliès già dal 1863), raggiungono la loro iperbolica perfezione solo con il cinema. Cfr. Georges Sadoul, *Storia generale del cinema*, vol. I, Einaudi, Torino, 1965 e Antonio Costa, *La morale del giocattolo. Saggio su Georges Méliès*, Clueb, Bologna, 1989. La prima rappresentazione dal vivo del trucco della donna tagliata in una cassa è, invece, addirittura del 1920 e si deve a Percy Thomas Tibbles, in arte P.T. Selbit.
48. G. Papini, *La filosofia del cinematografo*, cit.
49. Legge riguardo alla quale Papini si esprimeva così: «Chi di voi non ha scoperto, in qualche istante di lucidezza sintetica, quella legge ch'io chiamerei del finalismo suicida? Ogni cosa, giunta al suo colmo, tende a sparire o a dar origine a qualcosa di diverso» (Gian Falco [G. Papini], *Al di là della vita*, «Leonardo», Firenze, a. I, 7, 29 marzo 1903, p. 2). Sulla teoria del *finalismo suicida* cfr. G. Papini, *Morte e resurrezione della filosofia*, cit., p. 6, e G. Papini, *L'altra metà*, Puccini, Ancona, 1911; poi in G. Papini, *Opere*, vol. 2 (*Filosofia e letteratura*), Mondadori, Milano, 1961, pp. 195-202.
50. G. Papini, *Athena e Faust (Saggio di una metafisica delle metafisiche)*, cit., p. 12
51. «Ma il monismo assoluto, d'altra parte, non esiste. Non esiste a priori perché è inconcepibile, dal momento che un elemento particolare perde ogni significato quando viene adibito a una funzione universale, quando non esiste più nulla, cioè, da cui possa distinguersi. Non esiste a posteriori perché tutti coloro che si son detti monisti hanno avuto bisogno, quando s'è trattato di spiegare il mondo, di ricorrere a un altro principio oltre quello che avevano ammesso dapprima come unico» (*Id.*, p. 9).
52. *Id*, p. 12.
53. G. Papini, *La filosofia del cinematografo*, cit.
54. Affinità che lo scrittore ben sottolineò quando, pubblicando il saggio antologico *Sul pragmatismo*, inserì, insieme ad articoli contemporanei o posteriori alla sua presa di posizione pragmatista, anche interventi anteriori come i già citati *Morte e resurrezione della filosofia* e *Athena e Faust (Saggio di una metafisica delle metafisiche)*, che comparve con il nuovo e più laconico titolo *Unico e diverso*. Cfr. G. Papini, *Sul pragmatismo (Saggi e ricerche) 1903-1911*, Libreria Editrice Milanese, Milano, 1913. Per la conoscenza di James in *Diario 1900*, alla data martedì 24 luglio 1900, si legge: «Stamani come il solito sono andato con Morselli al Vial de' Colli. Abbiamo tradotta una poesia del Platen e abbiamo letto nella *Psicologia* del James il capitolo relativo alla vista». Un'occupazione che si ripete anche il martedì 31 dello stesso mese: «Stamani al Vial de' Colli – alle 6 con Morselli – si legge la *Psicologia* del James, si gode il fresco e si sale sugli alberi» (G. Papini, *Diario 1900*, cit., pp. 189 e 197).
55. Subito dopo il Congresso Papini infatti scriveva: «Il vincitore del Congresso, dunque, avrebbe dovuto essere il Pragmatismo, il quale, veramente, ha trionfato a Roma nella persona di uno dei suoi rappresentanti, William James, il cui discorso sulla *Conception of Consciousness* – che appare in questo numero del «Leonardo» – fu il momento ultimo e saliente del Congresso. Ma quel discorso, nel quale è pure evidente qua e là l'istinto pragmatista e il desiderio di levarsi fuori dalle inutili questioni di parole e di preoccuparsi soprattutto di questioni pratiche, non fu compreso che da pochissimi e il sentirmi tra quei pochissimi fu una delle mie maggiori soddisfazioni al Congresso di Roma» (G. Papini, *Gli psicologi a Roma*, cit., p. 124. Ma sull'argomento vedi anche il brano dedicato a James in G. Papini, *Passato remoto*, cit., pp. 198-201).
56. William James, *La concezione della coscienza*, «Leonardo», 2a serie, Firenze, a. III, 3 giugno agosto 1905; W. James, *Le energie degli uomini*, «Leonardo», 3a serie, Firenze, a. V, 1, febbraio 1907.
57. In *Pragmatismo e umanismo*, settima delle lezioni tenute da James fra il novembre e il dicembre 1906 al Lowell Institute di Boston (replicate nel gennaio 1907 alla Columbia University di New York). Cfr. W. James, *Pragmatismo. Un nome nuovo per vecchi modi di pensare*, Il Saggiatore, Milano, 1994. Sull'argomento vedi anche la lettera di James a Papini del 27 aprile 1906 e le note pubblicate da Giorgio Luti, *Da Leonardo a Lacerba*, in P. Bagnoli (a cura di), *Giovanni Papini l'uomo impossibile*, cit., pp. 10-11.
58. The Florence Pragmatist Club [G. Papini], *Il pragmatismo messo in ordine*, «Leonardo», II serie, Firenze, aprile 1905, a. III, 2, p. 45.
59. W. James, *Principi di psicologia*, Società

Editrice Libraria, Milano, 1901, pp. 298-299.
60. *Id.*, p. 293.
61. Cfr. Hugo Münstenberg, *The Photo Play a Psycologichal Study*, D. Appleton & C., New York, 1916 (trad. it.: *Film. Il cinema muto nel 1916*, Pratiche, Parma, 1980).
62. W. James, *La concezione della coscienza*, cit., p. 78.
63. W. James, *Le energie degli uomini*, cit., p. 4. Cfr., inoltre, R.G. Assagioli, *Il "Nuovo Pensiero" americano. Il "New Tought"*, «Leonardo», III serie, Firenze, a. V, 2, pp. 202-205, aprile-giugno 1907.
64. «Ognuno sa in dati giorni che vi sono energie dormienti in lui che gli incitamenti di quel giorno non risvegliano ma che egli potrebbe manifestare se fossero più forti. La maggior parte di noi sente come se vivessimo abitualmente con una specie di nube che pesa su di noi, tenendoci sotto al nostro più alto punto di chiarezza nel discernimento, sicurezza nel ragionare, o fermezza nel decidere. In confronto di ciò che dovremmo essere, siamo solamente mezzi svegli. I nostri fuochi sono soffocati, i nostri impulsi sono domati» (W. James, *Le energie degli uomini*, cit., pp. 3-4).
65. G. Papini, *La filosofia del cinematografo*, cit.
66. W. James, *Le energie degli uomini*, cit., pp. 10-11.
67. G. Papini, *Athena e Faust (Saggio di una metafisica delle metafisiche)*, cit., p. 10.
68. G. Papini, *La filosofia del cinematografo*, cit.
69. *Ibid.*
70. Cfr. W. James, *The varieties of Religious Experience*, 1902; trad. it. di G.C. Ferrari e M. Calderoni, Fratelli Bocca, Torino, 1904.
71. W. James, *Pragmatismo. Un nome nuovo per vecchi modi di pensare*, cit., p. 83.
72. *Id.*, p. 84.
73. *Ibid.*
74. G. Papini, *H. Bergson. L'evoluzione creatrice*, «Leonardo», III serie, Firenze, a. V, 3, agosto 1907, p. 307.

Daniele Ciprì e Franco Maresco

Il ritorno di Cagliostro Schema del progetto

Daniele Ciprì e Franco Maresco

Il *ritorno di Cagliostro* si articola alla maniera di un'inchiesta filmata che ha come obiettivo la ricostruzione di un episodio "storico" preciso: quello che vide, nella seconda metà degli anni '50, il sorgere (e nel volgere di pochissimi anni il concludersi con un fallimento) della Trinacria Cinematografica, uno dei rarissimi tentativi di costituire in Sicilia un ambizioso "polo" produttivo completo, autonomo e alternativo rispetto alla – già allora da decenni – costituita centralità romana delle attività cinematografiche. L'esperienza, come si è detto, ebbe vita breve e fu contrassegnata da una inesorabile catena di insuccessi commerciali, probabilmente l'unico esito possibile dello stridente accostamento di ambizioni artistiche ed imprenditoriali elevate e il desolante pressapochismo della fase realizzativa, messa in atto con maestranze improvvisate e cervelli non propriamente brillanti.

L'inchiesta si snoda lungo un percorso di interviste a vari personaggi che a diverso titolo hanno avuto a che fare con la storia della Trinacria Cinematografica: testimoni, eredi dei protagonisti di quell'esperienza e in qualche caso gli stessi artefici della nascita e del declino della casa, veri e propri reduci la cui vita è rimasta segnata per sempre da quella sciagurata impresa.

Alle interviste si alternano, come nella più classica tradizione documentaristica, contributi "reali" dell'epoca. Si tratta di filmati incompleti, bisognosi di restauro e spesso recuperati fortunosamente presso le fonti più disparate e inusuali; dispersi incontrollatamente in seguito al disastroso fallimento che seppellì la Trinacria Cinematografica. Tra i documenti ritrovati si segnalano, per lo straordinario interesse filologico, frammenti di quello che fu l'ultimo film della casa siciliana, *Il ritorno di Cagliostro*, una pellicola per la cui realizzazione la Trinacria finì di rovinarsi e che non fu mai portata a termine. Dalla fine delle riprese nessuno ne ha più saputo nulla: l'unica notizia finora certa era il fatto che il montaggio fosse stato avviato e mai portato a termine. La memoria di questo film ha attraversato più di 40 anni assumendo connotati sempre più leggendari, fino a quando, grazie alla tenacia di un appassionato critico cinematografico, non sono stati ritrovati alcuni rulli di pellicola del film. Ma la notizia dello straordinario rinvenimento riporta alla luce anche una vicenda dai connotati piuttosto penosi, quella che vide coinvolto l'attore americano Erroll Douglas, divo hollywoodiano per una sola, effimera stagione, quindi stella poco luminosa delle produzioni

horror di serie B ed infine attore disoccupato sempre più avvolto nella spirale dell'alcolismo. Fu a questo punto della sua carriera che Douglas ricevette la proposta di tornare a recitare interpretando il ruolo principale nel film *Il ritorno di Cagliostro*. Giunto in Sicilia, Douglas comprese ben presto di aver commesso un grosso errore: tutto intorno a lui era approssimativo e disorganizzato; gli attori erano mentecatti e sfaccendati, i tecnici sembravano non avere alcuna esperienza e soprattutto il regista Pino Grisanti non tardò a rivelarsi un cialtrone. Privo del benché minimo talento, Grisanti capeggiava la sua ridicola troupe pretendendo di esercitare la sua autorità dispotica anche su Douglas. Inutile aggiungere che il rapporto tra il regista siciliano e l'ex divo fu pessimo e costellato di episodi meschini, ma nessuno avrebbe potuto immaginare che si sarebbe concluso in maniera così drammatica, sancito da un incidente disastroso. Douglas, infatti, sprovvisto di controfigure a causa delle croniche carenze organizzative del set, fu costretto a lanciarsi personalmente da un torrione. Col risultato di finire invalido a vita su una sedia a rotelle. Oggi l'ex attore vive dimenticato da tutti in una casa di riposo, ma il suo rancore nei confronti di Grisanti e della sua produzione non si è ancora spento.

L'inchiesta, nel ricostruire l'atmosfera che regnava intorno al film e alla presenza del divo Douglas in una così approssimativa produzione, sembrerebbe sottolineare – grazie a molte testimonianze che si muovono in questo senso – un'autentica e irrefrenabile passione cinefila che muoveva i La Marca e il loro "cavallo di razza" Grisanti. L'apparizione di un misterioso e ubiquo nano segna una violenta cesura narrativa nel film attraverso la quale si interrompe l'inchiesta e tutta la storia viene ri-raccontata seguendo fedelmente il corso degli eventi e svelando i retroscena più nascosti. È proprio il nano a svelare le poco nobili motivazioni nascoste dietro la voglia di fare cinema dei protagonisti di questa storia. I fratelli La Marca, infatti, erano essenzialmente dei costruttori e commercianti di articoli sacri e di oggettistica votiva che ricevevano importanti commissioni dal potentissimo e poco limpido cardinale Sucato per poi reinvestire il ricavato nelle produzioni in pellicola. Il cardinale, che si ritiene uomo di Chiesa culturalmente illuminato e che spilla continuamente denaro anche al barone Cammarata (un nobile decaduto, nevrotico e ansioso, che, ossessionato dal mondo dell'occulto e dai riti esoterici, venera la figura di Cagliostro al punto da investire denaro per la realizzazione di un film dedicato al negromante palermitano), spinge sui La Marca affinché questi realizzino qualche film a soggetto religioso, ma resta costantemente deluso dagli esecrabili risultati raggiunti e non perde mai occasione per ricoprirli di pesantissimi insulti.

In realtà dietro le quinte de *Il ritorno di Cagliostro* – è sempre il nano a illustrare questa verosimile ipotesi confidatagli tempo addietro – c'è la mafia, che nel dopoguerra sta ritessendo i legami fra la Sicilia e gli Stati Uniti e che, guidata da Lucky Luciano, sta avviando la sua politica di riciclaggio di denaro sporco anche attraverso il cinema. Il manager siculoamericano di Erroll Douglas è convocato da Luciano che gli chiede – nel corso di una riunione familiare in pieno sti-

le mafioso – di fare interpretare proprio a Douglas la parte di Cagliostro in un ambizioso film con cast internazionale che deve essere girato a Palermo. Il cardinale Sucato, pericolosamente contiguo ai poteri forti di Cosa Nostra, sollecitato dal manager individua immediatamente nella Trinacria Cinematografica e in Grisanti gli interlocutori privilegiati per la realizzazione il film. Così lo sventurato Douglas si ritrova coinvolto, a sua insaputa, in una misera e sconclusionata produzione e, infine, nel disastroso incidente che lo paralizza a vita. I fratelli La Marca, preoccupati per le reazioni di Luciano e della mafia al loro penoso fallimento, dapprima pensano di rinchiudere in un casolare l'attore americano e di sostituirlo con una controfigura; resisi conto dell'impossibile riuscita di questa trovata, inscenano un finto rapimento cui nessuno crede. Appurata la verità Luciano pretende la loro testa, mentre il cardinale Sucato, sollecitato da uno spaesato barone Cammarata (che si chiede che fine abbiano fatto i soldi da lui investiti nel progetto) finge spudoratamennte di non avere mai sentito parlare di Cagliostro né tantomeno di un film a lui dedicato. Ecco, dunque, le reali ragioni del fallimento dei La Marca e della definitiva rovina di Grisanti, il regista che viene inseguito dall'inchiesta e scovato solo alla fine del film, ospite nella misera casa della sorella e della famiglia di lei (composta da un marito che odia il cognato e da un figlio demente). Diversi sono i piccoli furti e gli ammanchi, verificatisi a casa della sorella, che gli vengono attribuiti. Ma soprattutto – ed è l'inchiesta che si snoda durante l'intero film a svelarlo – Grisanti è accusato da tutti di avere molestato alcuni bambini.

I principali contributi filmati utilizzati per l'inchiesta saranno: le *interviste* ai reali protagonisti della vicenda e ad alcuni importanti testimoni, un *cinegiornale* d'epoca della Settimana Incom, i *provini* su pellicola della Trinacria, alcune rarissime sequenze de *Il ritorno di Cagliostro*, spezzoni tratti da altri film prodotti dalla Trinacria (soprattutto *La vita di Santa Rosalia*), il *filmino amatoriale* girato dalla signora Douglas durante la permanenza in Sicilia, *brani di film* interpretati da Erroll Douglas nella stagione del suo successo hollywoodiano, brano di *La vendetta dei Beati Paoli* (film realizzato da Grisanti).

Saranno utilizzate anche: *fotografie* di Douglas immortalato insieme ad alcuni grandi divi del cinema, fotografie dello stesso attore americano scattate durante il suo soggiorno a Palermo, alcune fotografie di attori e comparse appartenenti all'archivio della Trinacria Cinematografica, *pagine di giornali* americani (che ricostruiscono la breve, fortunata stagione hollywoodiana di Douglas) e italiani (inerenti la permanenza dell'ex divo in Sicilia).

Interviste a colori

Erroll Douglas: l'ex attore americano vive oggi in una casa di riposo a Los Angeles. Preferisce non ricordare cosa accadde nel corso di quella maledetta avventura siciliana. Ma quell'episodio, che cambiò completamente la sua vita

mettendo fine alla sua carriera, ha continuato a perseguitarlo per anni. Lunghi anni tormentati da incubi notturni in cui riaffioravano inquietanti le facce mostruose dei suoi compagni di lavoro e soprattutto quella, detestata più di ogni altra, di Pino Grisanti.

Elizabeth Burnett: ex moglie di Erroll Douglas, ha chiesto il divorzio dall'attore alcuni anni dopo la drammatica esperienza palermitana, sconvolta dall'ossessione che ha devastato la mente del marito. Adesso vive da sola nella cittadina californiana di Santa Rosa. Ricorda il suo iniziale innamoramento per le bellezze architettoniche e naturali della Sicilia, presto soppiantato dalla consapevolezza della disgrazia in cui è caduto il marito, una volta stella hollywoodiana e ora ridottosi a recitare in squallide e improvvisate produzioni. Ancora ricorda con terrore le notti in cui il marito si svegliava, impaurito e sconvolto, gridando il nome del regista Pino Grisanti.

Elizabeth mostra poi brevi filmati amatoriali da lei girati in Sicilia: alcune riprese effettuate sul set de *Il ritorno di Cagliostro* e brevi frammenti di immagini "turistiche" che documentano il lato più ameno della tragica vicenda.

Antonietta Scalisi Bonetti: biografa di Grisanti. Vive con il marito malato che interrompe frequentemente l'intervista con richieste sempre più pressanti. La Scalisi Bonetti esalta la figura e l'opera di Pino Grisanti.

Totò Lipari: critico cinematografico locale. È una sorta di feroce oppositore delle teorie cinematografiche di Gregorio Napoli. Demolisce senza alcuna pietà la figura di Grisanti, considerandolo uno dei più terribili cialtroni che hanno attraversato la scena cinematografica siciliana. Tratta i film prodotti dalla Trinacria come delle ignobili schifezze che hanno deturpato il nome e la fama della Sicilia. Considera il ritrovamento de *Il ritorno di Cagliostro* un danno che poteva essere evitato.

Il figlio di un dirigente del Banco di Sicilia: ricorda con un misto di ironia e raccapriccio le proiezioni – cui ha assistito ancora bambino – dei film dei film realizzati dalla Trinacria con il contributo economico della banca di cui il padre era un importante dirigente (così come lo è lui oggi).

Signora Cettina: dirimpettaia di Grisanti che l'inchiesta scova in uno degli ultimi domicili conosciuti del regista. Vive con il marito e numerosi figli in condizioni di estrema indigenza della famiglia e tutto sembra essere in disordine. Si ricorda di Grisanti come di un disgraziato, sempre pronto a domandare qualcosa. La signora afferma di avere solo fatto del bene a quell'uomo anche se il ringraziamento ottenuto non è stato dei più apprezzabili visto che Grisanti ha molestato il figlio, il piccolo Pino.

La direttrice, le infermiere e alcuni vecchi ospiti della casa di riposo presso la quale è oggi ricoverato Erroll Douglas: tutti ammettono che il divo Douglas è ormai un vecchio scontroso e rancoroso che maltratta chiunque incontri. Raccontano delle sua strana ossessione per l'Italia e degli incubi notturni che svegliano gli altri ricoverati, durante i quali Douglas urla incomprensibili nomi in italiano.

Daniele Ciprì e Franco Maresco

Enzo: svolge l'ingrato mestiere di apriporta e assistente di una prostituta. Racconta della disillusione della sua abortita carriera di attore, dei suoi sogni e soprattutto della sua partecipazione a *Il ritorno di Cagliostro*. Dovendo interpretare il ruolo di una donna per preciso volere di Grisanti, Enzo subì le ire di Douglas che rifiutò di baciarlo arrivando a umiliarlo pesantemente.

NEL RUOLO DI SE STESSI

Gregorio Napoli, il critico entusiasta: critico cinematografico di una testata locale che ebbe occasione di vivere e registrare in prima persona le vicende della casa di produzione, e che soprattutto ebbe la grande fortuna di ritrovare sulla bancarella di un rigattiere le preziose bobine de *Il ritorno di Cagliostro*, rievoca quegli anni poco gloriosi con grande nostalgia. Nei suoi racconti, si sofferma soprattutto sulla figura di Grisanti, dal suo punto di vista regista naïf di elevato valore, di cui egli si dichiara esegeta promuovendone la rivalutazione critica ed il restauro dell'opera omnia. Rilascia le sue dichiarazioni all'interno di una vecchia sala cinematografica (che ospitò la "prima" di uno dei film di Grisanti), in una

sala di montaggio su un banco di moviola, nel suo studio e nei luoghi utilizzati per le riprese de *Il ritorno di Cagliostro*.

Tatti Sanguineti: studioso di cinema che ricostruisce con ironia il contesto storico in cui maturano le gesta della Trinacria Cinematografica. Cerca di essere un possibile punto di congiunzione fra l'esaltazione ossessiva di Napoli che scopre i rulli perduti de *Il ritorno di Cagliostro* e lo scetticismo profondo di Totò Lipari che, invece, distrugge retrospettivamente le gesta di Pino Grisanti.

Filmato Settimana Incom, bianco e nero

Realizzato negli anni '50 con le tipiche caratteristiche tecniche dell'epoca (illuminazione orientata a mano, macchina a spalla) il documentario viene introdotto dalla sigla originale della Settimana Incom e accompagnato dal commento di uno speaker che imita perfettamente la voce del vero commentatore dei cinegiornali.

Il filmato si apre con l'arrivo del divo hollywoodiano Errol Douglas alla stazione. La ressa dei fotografi, la calca di ammiratori e un imponente spiegamento di forze dell'ordine accompagnano l'arrivo del divo. Douglas, scostante come sempre, non si concede ai fans nemmeno per un istante e, appena atterrato, si fa scortare fino all'automobile della produzione che parte immediatamente allontanandosi a tutta velocità.

Il servizio prosegue quindi con una visita al set del film *Il ritorno di Cagliostro* in occasione del primo giorno di riprese. La mdp si muove nello spazio di un capannone fatiscente al cui interno, in un angolo recuperato dal degrado e attorniato da cataste di fondali, lo scenografo ha ricostruito uno scorcio di interno settecentesco. Intorno alla mdp si adoperano, con l'imbarazzo di chi viene spiato da estranei curiosi, il regista, il direttore della fotografia, il truccatore, assistenti, maestranze varie e diversi tra attori e comparse in abiti di scena.

Tra le bizzarrie che lo speaker non manca di sottolineare c'è la presenza di insolite figure che si aggirano disinvoltamente intorno alla mdp: loschi figuri dall'aria di mafiosi che sembrano dirigere la produzione, un anziano cardinale che, attorniato da una vera e propria piccola corte, benedice l'inizio delle riprese aspergendo con l'acqua benedetta la macchina da presa...

Il cinegiornale si chiude con una dichiarazione di Douglas che sottolinea la "brillante" e coraggiosa iniziativa dei fratelli La Marca, che sembrano avere ricreato in Sicilia i presupposti di una industria dello spettacolo di stampo hollywoodiano.

Provini Trinacria Cinematografica, bianco e nero

Si tratta di alcuni dei provini girati presso gli studi della Trinacria Cinematografica durante le fasi di preparazione di vari film. Alcuni di questi non sono mai stati prodotti e ne rimane traccia soltanto nelle rapide immagini di un

attore che prova qualche battuta o un costume. L'umanità che sfila davanti all'obiettivo su squallidi fondali da studio fotografico o da filodrammatica è la più varia e inquietante: cantanti disgraziati, mentecatti, afoni, omosessuali; idioti decisi a tentare l'avventura del cinema e poveri disperati raccattati dai capigruppo negli angoli più deprivati della città.

Alcuni dei provini lasciano facilmente intuire che i produttori, abituati a cimentarsi nei più disparati generi cinematografici, progettavano anche di realizzare alcuni film dell'orrore ispirati ai più grandi successi del genere. Così si avvicendano davanti all'obiettivo un disgraziato afflitto da gravissimi problemi di pronuncia che affronta un disastroso provino per il ruolo di Tarzan, un disoccupato che si sottopone a un grottesco trucco da marziano, un tizio sdentato che ambisce al ruolo di Dracula.

Un altro gruppo di filmati riguarda invece la preparazione de *Il ritorno di Cagliostro*. Anche qui una sfilza di personaggi improbabili si esibisce in penosi tentativi di recitazione indossando i propri abiti (anni '50) o costumi settecenteschi. Nonostante tutto alcuni di loro (tra cui Elsa Conti) furono scelti dal regista e oggi li riconosciamo nelle sequenze ritrovate del film.

SEQUENZE DA *IL RITORNO DI CAGLIOSTRO*, BIANCO E NERO

Sono documenti sottratti al degrado e all'oblio, spesso in pessime condizioni. In qualche caso è stato rinvenuto anche il sonoro. Le sequenze scorrono su una moviola commentate dal critico di turno oppure vengono utilizzate come contributi.

Sequenza della veglia. In uno dei palazzi nobiliari più sontuosi di Palermo, al centro del salone principale, il conte Cagliostro giace immobile su un baldacchino funebre vegliato dal suo fedele servitore Polifemus. Sembra morto, anzi lo è davvero come può constatare un medico presente nella sala insieme ad alcuni degli aristocratici più in vista della città. Tutti insieme – ciascuno connotato dalla deformità che la natura ha voluto attribuirgli – illuminati dalla luce tenue delle candele, danno vita a una composizione davvero impressionante. Si trovano lì riuniti per assistere a un misterioso esperimento che lo stesso Cagliostro ha preannunciato con una lettera, ma attendono la mezzanotte, ora prevista per l'avverarsi del prodigio, con un certo scetticismo. Allo scoccare dell'ora fatidica il cadavere del conte spalanca gli occhi e torna a vivere. Gli astanti sono sbalorditi, attoniti. Cagliostro, levatosi a sedere sul baldacchino, li proclama, da quel momento in poi, suoi umili schiavi.

Sequenza della carrozza. La carrozza sulla quale viaggiano Cagliostro e un suo amico, l'astronomo Piazzi, attraversa un bosco illuminato dai lampi. L'effetto speciale per la pioggia (molto rudimentale, con l'acqua che scorre davanti la mdp) denota una notevole povertà di mezzi.

Mentre l'attore americano declama con enfasi teatrale le sue battute, il poveraccio palermitano che interpreta Piazzi è afflitto da frequenti vuoti di memoria ai quali tenta di supplire recitando sfilze di numeri. Douglas, costretto a ripetere

lo stesso ciak un'infinità di volte, è sempre più nervoso e alla fine, affranto, si strappa la parrucca in scena.

Sequenza della Vecchia dell'Aceto. Cagliostro e Piazzi fanno visita a un'anziana donna di cui ormai tutti parlano in città. Tutti la chiamano la "Vecchia dell'Aceto" e le attribuiscono poteri magici, ma nessuno saprebbe dire se si tratti di una vera fattucchiera esperta di arti dell'occulto o soltanto di una volgare millantatrice. Decisi a sciogliere l'enigma, i due amici entrano in casa della vecchia, che, aiutata da un'altra donna, è tutta intenta a preparare le sue pozioni davanti al focolare. Il conte le si rivolge col solito tono aulico e impostato, ma ogni volta deve ripetere la scena a causa di qualche intoppo tecnico. Finché, dopo un certo numero di ciak, l'anziana donna che interpreta la "Vecchia", sofferente di incontinenza, è costretta ad ammettere di essersi cacata addosso.

Sequenza dei Beati Paoli. La leggendaria confraternita clandestina che stabiliva le sue sedi nel sottosuolo di Palermo è in subbuglio. Lunghe file di uomini vestiti di nero e incappucciati scorrono con incedere rituale lungo stretti cunicoli rischiarati dalla luce delle loro torce. Infine gli incappucciati si ritrovano tutti in uno spazio sotterraneo attrezzato come una sala delle riunioni. Il capo dei Beati Paoli prende subito la parola per annunciare che tra gli incappucciati lì convenuti si nasconde, infiltrato, il conte Cagliostro. Un brivido di paura misto a incredulità percorre la sala. Prima ancora che chiunque possa reagire, il capo impugna una pistola e, tenendoli sotto il tiro dell'arma, costringe tutti i presenti a smascherarsi. A turno tutti si sottopongono al volere del capo; soltanto uno degli incappucciati si sottrae addossandosi a un muro. È chiaro per tutti: è lui il conte. Ma proprio mentre per Cagliostro sembra non esserci più alcuna possibilità di salvezza, una porta d'accesso alla sala comincia a cedere sotto le spallate delle guardie che hanno ormai individuato il covo dei Beati Paoli. A Cagliostro bastano i pochi istanti di distrazione causati dall'arrivo delle guardie per dileguarsi nel nulla. Sbigottiti dalla sua scomparsa e incalzati dall'avanzare delle guardie, i Beati Paoli si disperdono accalcandosi nei cunicoli in cerca di salvezza. Cagliostro, invece, raggiunta la cima di una torre, fa perdere le sue tracce catapultandosi fuori da una finestra.

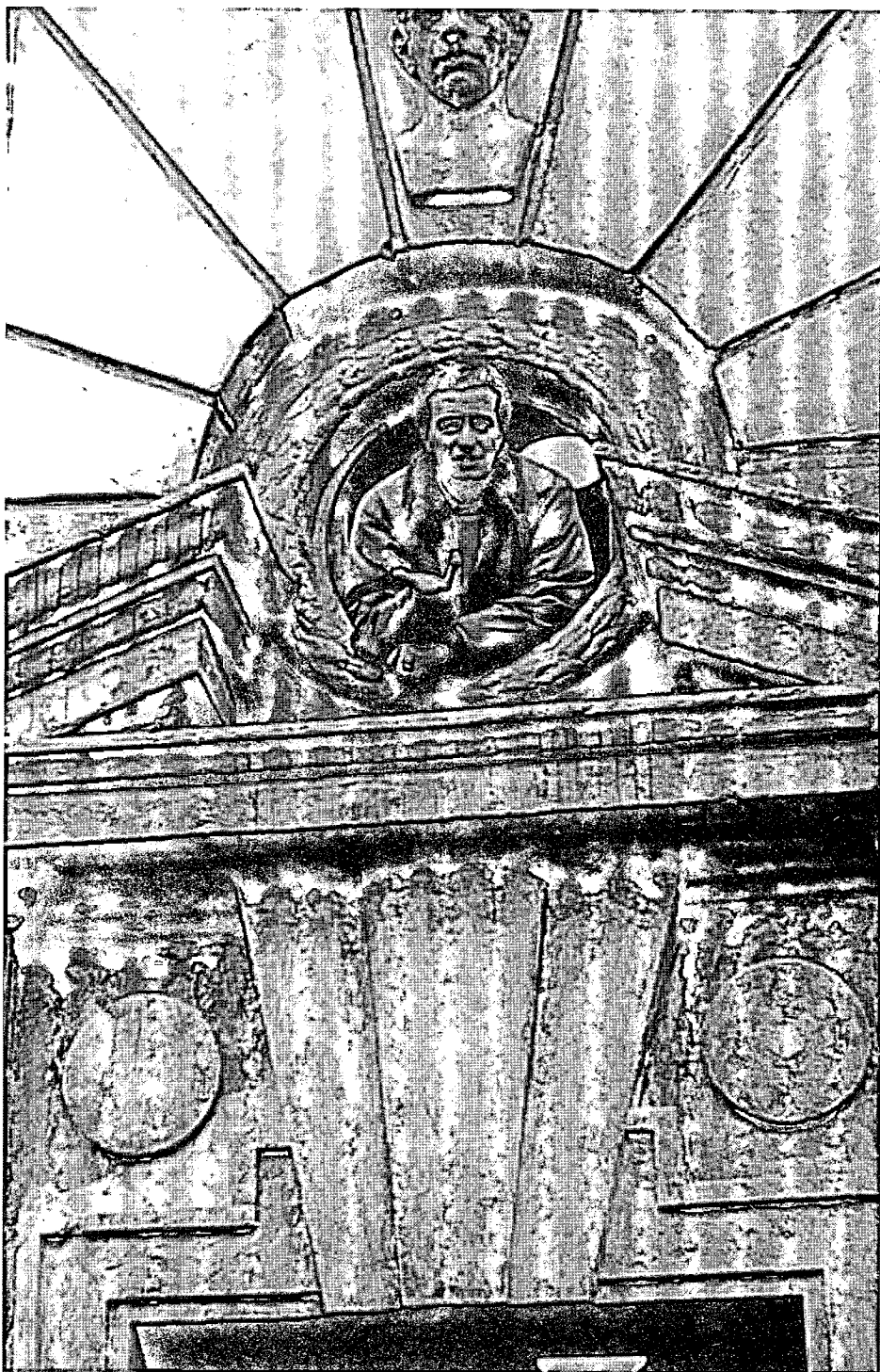
Sequenza dell'Inquisizione. Davanti al tribunale dell'Inquisizione, costituito da sinistri figuri solennemente addobbati, viene condotto in catene l'anziano Altotas, il maestro alchimista di Cagliostro. Gli inquisitori sono spietati, si accaniscono con le loro domande sul prigioniero, ma non riescono a ottenere da lui nemmeno una frase sensata. Nel frattempo nei sotterranei del tribunale il conte Cagliostro, imprigionato, riceve nella sua cella la visita di un frate confessore che tenta di redimerlo. Ma non appena se lo trova davanti Cagliostro non resiste alla tentazione di mettere in pratica le sue arti magiche. Comincia a muovere le sue mani con gesti lenti e sapienti davanti allo sguardo del frate, fino a quando... il pover'uomo (un ritardato mentale) non si mette a ridergli in faccia rovinando tutta la scena. Gli ultimi fotogrammi mostrano l'espressione costernata di Erroll Douglas, ormai a un passo dall'attacco isterico.

Sequenza dell'esperimento. Altotas, il maestro di Cagliostro, colui che ha tramandato al conte i segreti delle scienze alchemiche, è ormai giunto alla fine dei suoi giorni. La vecchiaia non ha risparmiato alle sue membra un severo decadimento ed ormai anche l'ultimo alito di vita sembra volerlo abbandonare. Ma Cagliostro ha deciso di tentare anche l'impossibile per regalargli la vita eterna. Così, condotto Altotas nel suo laboratorio attrezzato di tutto punto, attende l'arrivo di Polifemus, il suo servitore. Questi non si fa attendere a lungo e fa il suo ingresso portando sulle spalle il cadavere di una giovane vergine. È proprio quello che a Cagliostro serviva per il suo singolare esperimento. Deposto il corpo della fanciulla su un tavolaccio eretto davanti a un focolare, il conte ne incide la giugulare raccogliendone il sangue in una provetta. Poi porge il plasma ad Altotas perché lo beva. Il vecchio lo assaggia, ne gusta a lungo il sapore, ma sembra alquanto contrariato. Qualcosa deve essere andato storto perché le sue prime parole nei confronti dell'ex allievo sono insulti e imprecazioni.

Sequenza delle catacombe. Il conte Cagliostro si aggira per i corridoi delle catacombe dei Cappuccini a Palermo. Alle pareti schiere di cadaveri imbalsamati fissano il nulla con le loro orbite vuote. Cagliostro si sofferma accanto a un cadavere deposto dentro una bara e non si trattiene dall'esternare amare considerazioni filosofiche sul senso della vita e della morte. Poi, proseguendo nella sua macabra passeggiata, si imbatte in una figura incappucciata che gli volta le spalle. Il conte gli intima di voltarsi e così, quando la sagoma scura finalmente gli è di fronte, si accorge di trovarsi davanti alla Morte. Cagliostro, per nulla in soggezione, trova lo spirito di parlargli in tono di sfida.

Sequenza della mamma di Cagliostro. Goethe, interpretato da un ometto afflitto da gravi deformità fisiche, arriva a Palermo e, accompagnato dall'astronomo Piazzi (amico di Cagliostro), si reca in visita nella casa natale del conte-alchimista. I due si avventurano in uno dei quartieri più poveri della città e raggiungono così un catoio nel quale vivono l'anziana madre e la sorella di Cagliostro. Durante la conversazione tra il poeta tedesco e le due popolane palermitane Piazzi fornisce il suo prezioso contributo come interprete.

Sequenza del cimitero. Piazzi e Goethe hanno un appuntamento con Cagliostro. Il luogo è insolito – un cimitero – ed anche l'ora – è notte fonda – li inquieta non poco. I due, comunque, avanzano tra le lapidi del camposanto aspettando che il conte si faccia vivo. Al suo posto invece appare un pipistrello che, poco dopo, sparisce nel nulla. In realtà l'animale ha preso le sembianze di Nosferatu, signore della notte e principe dei vampiri, il quale va incontro ai due spauriti visitatori porgendo loro un messaggio scritto di Cagliostro e invitandoli a seguirlo. In questa sequenza il ruolo di Nosferatu è interpretato dallo stesso regista del film, Pino Grisanti.

SERVIZIO GIORNALISTICO TELEVISIVO E TELEGIORNALE DI UN'EMITTENTE PRIVATA, COLORE

Giuseppe De Santis

Giuseppe De Santis: esplorazioni d'archivio

a cura di Alberto Farassino

Le carte di Peppe

Nel corso del 2000 la Scuola Nazionale di Cinema ha acquisito l'archivio cartaceo del regista Giuseppe De Santis, scomparso nel 1997 dopo essere stato giovane allievo e poi, negli anni '80, apprezzato insegnante presso la scuola stessa. Il fondo, riordinato nel corso del 2001, comprende circa 150 documenti (sceneggiature, spesso in varie copie o versioni, soggetti, scalette, trattamenti, appunti, inchieste e interviste preparatorie) relativi a tutti i film realizzati o scritti da Giuseppe De Santis, ad eccezione dei materiali riguardanti *Riso amaro*, che il regista stesso aveva voluto cedere al Museo Nazionale del Cinema di Torino poco prima della sua morte. Sono conservati inoltre nell'archivio, in misura diversa a seconda dei titoli, ritagli stampa e documenti vari sull'uscita dei singoli film, fotografie di scena e altre di documentazione o di sopralluogo, e una grande quantità di corrispondenza professionale o amicale intrattenuta con colleghi registi, scrittori, produttori, attori, politici, giornalisti tra il 1936 e il 1992.

Tale massa di documenti, di cui come si è detto è da poco terminata la classificazione e la sistemazione presso la Biblioteca Luigi Chiarini, comincia dunque solo ora ad essere accessibile agli studiosi. Un primo utilizzo ne è stato fatto per il volume collettivo a cura di Vito Zagarrio *Non c'è pace tra gli ulivi: un neorealismo postmoderno*, pubblicato dalla SNC e dalla Associazione Giuseppe De Santis con il contributo dell'Assessorato all'ambiente della Regione Lazio in occasione del restauro del film effettuato nel 2001 dalla Cineteca Nazionale, ma è solo con questo Dossier che si incomincia a effettuarne una esplorazione non limitata a un singolo film, anche se ancora parziale e selettiva.

Si è cercato infatti, con saggi critici e assaggi di documenti, di dar conto delle principali aree di cui il Fondo è composto, e che rivelano alcuni degli aspetti più determinanti e tuttavia meno conosciuti della personalità del regista. Uno di questi è la passione letteraria, precedente quella cinematografica ma mai abbandonata, e documentata nell'archivio, oltre che da alcuni racconti giovanili apparsi su pubblicazioni di difficile reperibilità, da testi narrativi di diversa datazione rimasti inediti. È stato invece escluso dalla cessione alla SNC, ed è tuttora conservato da Gordana Miletić De Santis, un romanzo inedito (*Ballata della cavalla di*

Troia o *Adelaide ultima estate*) di cui tuttavia riferisce Andrea Martini, pioniere della "riscoperta" di De Santis negli anni '70, in un saggio dedicato appunto alla sua attività letteraria. Attività che non è da considerare solo una preparazione, come è avvenuto per molti cineasti, alla carriera registica e nemmeno una parentesi nelle pause – ahimè sempre più lunghe – tra una realizzazione e un'altra, ma uno dei modi di praticare la narrazione cinematografica. Pur essendo un regista fortemente e spesso sontuosamente visivo, De Santis ha infatti sempre concepito i suoi film nella forma del grande romanzo, mai piegandosi, anche quando forse gli sarebbe stato utile per guadagnarsi da vivere, alle forme "minori" del documentario, del cinema diaristico, dell'inchiesta televisiva o magari della pubblicità. E ne sono una prova i molti suoi soggetti e trattamenti presenti nel Fondo, realizzati o non, che si presentano spesso con la dicitura di "racconto cinematografico" e in un aspetto che li rende difficilmente distinguibili se non per la misura – troppo lunghi per essere veri racconti, troppo corti per essere romanzi ancorché "brevi" – da testi letterari veri e propri.

Certo, venendo a un'altra delle sezioni di questo dossier, quella appunto dedicata ai soggetti non realizzati, non si può sfuggire alla malinconia di vederne presenti in così grande numero, come risulta dall'elenco che pubblichiamo a parte e che comprende solo i progetti di cui siano presenti nel Fondo materiali di scrittura, e non gli altri, altrettanto numerosi, annunciati in interviste o cronache dell'epoca (da un *Addio Europa* da girare nei porti di Napoli, Marsiglia e Amburgo a una *Anna Karenina* con Gina Lollobrigida) o riferiti da documenti epistolari (*Sacco e Vanzetti*, *Madre Coraggio* da Bertolt Brecht, *Gabriela* da Jorge Amado, *La sposa infedele* da Lorca ecc.) ma che forse non giunsero nemmeno ai primi stadi di scrittura. E il rimpianto deriva non soltanto dalla loro mancata realizzazione – questione ormai nota e usurata, parlando di De Santis e della sua faticosa carriera, e di cui egli stesso negli ultimi anni della sua vita non si lamentava più, fiero in fondo di essere riuscito a sopravvivere e ritrovare stima e onori senza aver rinunciato alle sue idee e alla sua idea di cinema – ma dal fatto che queste scritture, pur con la loro già sottolineata qualità letteraria, sono sempre non più povere ma forse più schematiche di quello che certamente sarebbero stati i film. Perché c'erano delle cose che De Santis forse non osava scrivere, e certo non osava dichiarare, ma osava e amava filmare. Il cinema di De Santis è fatto di personaggi e racconti, di idee e di passioni, ma anche di corpi e di luci, di movimenti e di flagranze, di ambiguità che sfumano e spesso contraddicono il suo progetto ideologico o spettacolare. Ma, dopo una prima ricognizione prevalentemente descrittiva e filologica, il lavoro analitico e critico sui soggetti non realizzati, e sul loro rapporto con quelli che sono invece diventati dei film, resta ancora in gran parte da fare, e certamente potrà mettere in luce altri aspetti e interessi di un cineasta la cui figura artistica e intellettuale non è appunto riconducibile alla sua semplice filmografia.

Aspetti che emergono tuttavia nella terza sezione di questo dossier, dedicata all'epistolario del regista e che comprende un saggio di Marco Grossi, appassio-

nato studioso di De Santis e instancabile animatore dell'Associazione a lui dedicata dal suo paese natale di Fondi, che ha analizzato la ricca corrispondenza intrattenuta con quegli amici e conterranei di Ciociaria – scrittori, artisti, politici – che costituirono prima una sorta di informale cenacolo culturale e poi un punto di riferimento per tanti progetti. Conclude il tutto una, necessariamente limitatissima, antologia di lettere scritte o ricevute da amici, colleghi, collaboratori e controparti professionali. Ma al di là di questa selezione, che ha privilegiato i corrispondenti più noti e più illustri, o gli scritti di maggiore spessore estetico, morale e sentimentale, anche l'epistolario deve ancora essere sottoposto ad una esplorazione e analisi sistematica, che certamente potrà rivelare nuovi aspetti dell'uomo e dei suoi tempi. Mi limiterò ad indicare due interessanti filoni di ricerca. Il primo, negli anni '40, è quello che riguarda la formazione dell'autore, i suoi scambi di idee, di progetti, di notizie personali, con una serie di cineasti e intellettuali che solo parzialmente possono essere identificati con il "gruppo" di "Cinema" o col movimento neorealista sullo sfondo dei quali De Santis viene normalmente collocato. Ed ecco i nomi di Ingrao, Biagi, Renzi, Zorzi, Barbaro, Della Volpe, Aristarco, Casiraghi, Antonioni, Lattuada, Puccini, Risi, Marchi, Lizzani, Pontecorvo, Checchi, Vallone, Pasinetti, Solaroli, Serandrei, Trombadori – ma stranamente non Visconti! – a comporre un quadro di relazioni di grande varietà e complessità.

Il secondo, relativo agli anni '50-60, è quello che vede De Santis in corrispondenza con il cinema "internazionalista" mondiale e le sue utopie: progetti e proposte di film che coinvolgono i nomi, e le missive, di Bertolt Brecht, Alberto Cavalcanti, Joris Ivens, Jorge Amado, Yves Montand e Serge Reggiani, Georges Sadoul e Muñoz Suay e di meno noti produttori pubblici o privati brasiliani, russi, polacchi, spagnoli, jugoslavi. Sono anni in cui il "disoccupato" De Santis riceve inviti e offerte di lavoro da ogni dove, da parte di ammiratori che lodano i suoi film e che vorrebbero farne uno con lui, ma che evidentemente sono ricchi più di entusiasmo e di buone intenzioni democratiche che di forza economica e produttiva. Ne emerge così il ritratto non tanto di un individuo ma di tutta una generazione che, dopo aver conquistato una sua autorevolezza e prestigio nel dopoguerra, sta perdendo (altro che egemonia della cultura di sinistra!) tutto il suo potere e la sua forza contrattuale, ma che conserva una solidarietà e una volontà di fare ammirevoli. Il che può se non altro confortare un poco: il De Santis che non lavorava, che non riusciva più a mettere piede su un set, non fu mai un uomo inattivo, e comunque, nella sua utopia di un altro cinema, non fu mai un uomo solo. *(a.f.)*

I film non realizzati: soggetti e altri materiali

«Ho nei miei cassetti più sceneggiature (circa 20) di film proposti e mai realizzati che di altre (in tutto 11) miracolosamente andate in porto [...]. Sarei felice che un giorno qualcuno si ricordasse di me più per i film che non mi è stato consentito di fare che per quelli cui mi è riuscito di dare un volto non solo letterario ma anche cinematografico, in anni di grandi vere passioni civili». Così scriveva De Santis nel 1993 in risposta a un questionario di «Cinema Nuovo». E in effetti la parte più cospicua e interessante del Fondo De Santis è costituita da soggetti, trattamenti, scalette e sceneggiature di film che non furono mai girati. La tipologia è varia anche se, al di là delle definizioni tecniche, prevale la forma del "racconto cinematografico" steso in forma letteraria e spesso senza dialoghi. Ma non pochi di questi progetti arrivarono alla forma finale della sceneggiatura su due colonne, spesso stesa in più versioni e in qualche caso anche in traduzione inglese, a indicare tentativi, trattative, revisioni, che non furono sufficienti tuttavia a dare loro una esistenza cinematografica.

Pochi di questi soggetti (il famoso Noi che facciamo crescere il grano, *il successivo* Pettotondo *e il recente* Il permesso*) sono stati successivamente pubblicati in forma di tardivo risarcimento, di pochi altri si conosceva il titolo e l'esistenza. Una ricognizione completa è stata effettuata solo ora da Marcella Ubezio per una tesi di laurea discussa nel luglio 2001 all'Università di Pavia. Sulla base del suo lavoro è stata effettuata questa selezione, che – dovendo fare i conti con ovvi limiti di spazio – comprende un soggetto integrale e, a documentare il "modo di sceneggiatura" desantisiano, esempi e frammenti di quelle inchieste, commenti, introduzioni, con le quali spesso egli preparava e accompagnava i suoi progetti, segno di una volontà di riflessione che la scrittura tecnica non esauriva ma anche, qualche volta, del tentativo di accompagnare e presentare il proprio lavoro per fargli vincere le resistenze che così spesso incontrava.* (a.f.)

G.A.P. (De Santis, 1944)
Scaletta
Nella Roma città aperta una prostituta matura la propria adesione alla lotta di liberazione. Sarebbe stato il primo film italiano sulla Resistenza

LA BRIGATA DI GIOVANNINO (De Santis, 1945-1950)
"Appunti per un soggetto" (testo incompiuto).
La rivalità tra due paesi del sud: uno agricolo e pastorizio, l'altro con velleità industriali.

AMORE E MORTE (De Santis – de Libero – Purificato, 1948)
Soggetto e trattamento.
Tragica storia d'amore in una Ciociaria umile e contadina. Dall'omonimo romanzo di Libero de Libero, ispirato a un fatto di cronaca.

I PROMESSI SPOSI IN SICILIA (De Santis – de Libero, fine anni '40)
Soggetto e appunti manoscritti.
Trasposizione attualizzata del romanzo manzoniano nella Sicilia della mafia.

NOI CHE FACCIAMO CRESCERE IL GRANO (De Santis – Franchina – Seminara – Sonego – de Libero, 1950)
Trattamento, scaletta, sceneggiatura in più copie, anche in francese e inglese. Il trattamento è pubblicato in «Cinema Nuovo», 18, 1 settembre 1953 e 20, 1 ottobre1953; poi in Sergio Toffetti (a cura di), *Rosso fuoco; Il cinema di Giuseppe De Santis*, Museo Nazionale del Cinema/Lindau, Torino, 1996, pp. 343-360.
Il progetto più caro al regista fra quelli rifiutati dalla Lux: le lotte dei braccianti agricoli contro lo strapotere dei possidenti agrari nel meridione.

CANTI E DANZE POPOLARI IN ITALIA (De Santis – Puccini, prima metà anni '50)
Soggetto.
Lungo documentario sul folklore contadino, frutto di un lavoro di inchiesta .

IL SUO CAVALLO (De Santis – Sonego – Puccini, primi anni '50)
Soggetto.
Le principali vicende del dopoguerra commentate dal cavallo bianco che era stato di Mussolini. Ispirato all'omonima rivista di Castellani e Steno rappresentata a Roma nel settembre 1944.

PRIMA CHE VAI SOLDATO (De Santis – Petri – Puccini, 1954)
"Racconto cinematografico".
Gli amori dei giovani di un paesino dell'Italia meridionale alla vigilia della partenza per la leva militare.

PORTELLA DELLE GINESTRE (De Santis – Chilanti, 1955)
"Racconto cinematografico".
La festa del primo maggio e la strage compiuta dalla banda di Salvatore Giuliano.

L'UOMO SENZA DOMENICA (De Santis – Guerra – Petri – Pirro, 1956)
Trattamento, sceneggiatura, inchiesta preparatoria.
Ispirata a un fatto reale, la storia di un giovane fornaio che, a causa di un ingiusto licenziamento, uccide il proprio datore di lavoro e si suicida.

PETTOTONDO (De Santis – Petri – Pirro, 1959)
Soggetto, trattamento anche in lingua inglese, sceneggiatura e appunti vari. Il soggetto è pubblicato, con il titolo *La storia di Pettotondo*, in «Moda», 96, marzo 1992; poi in S. Toffetti (cura di), *Rosso fuoco. Il cinema di Giuseppe De Santis*, cit., pp. 361-371.
La storia di una procace ragazza di campagna che si prostituisce per necessità. Il film doveva essere destinato a Claudia Cardinale e prodotto da Roberto Amoroso

SARAJEVO 1914: CRONACA DI UN ATTENTATO (De Santis – Pirro, fine anni 50 – inizio '60)
Soggetto e traduzione francese del trattamento.
Ricostruzione dell'attentato di Gavrilo Princip, dalle fasi preparatorie al processo.

MEO PATACCA (De Santis, seconda metà anni 60)
Soggetto.
La sgangherata spedizione contro i Turchi del popolare personaggio romanesco è lo spunto per una riflessione sull'attualità politica e sociale europea.

OVIDIO: L'ARTE DI AMARE (De Santis – Amidei – Laurani – Salvioni, 1966-68)
Soggetti, trattamenti, scalette e sceneggiature, sia completi che parziali, anche in traduzione inglese.
L'esilio in Dacia del poeta Ovidio. Una riflessione sul rapporto tra intellettuali e potere. Il progetto cercò invano uno sbocco produttivo prima in Romania poi in Urss.

NOI CHE SPARIAMO LA COLT (De Santis, alias Joe Santos, 1965 e 1967)
Due trattamenti, il primo in quattro, il secondo in tre episodi.
Western di ambientazione messicana, per le regie di De Santis, Lizzani e Puccini.

DUBROWSKIJ (De Santis – Pirro – Ezhov, 1967-1968)
Trattamento e sceneggiatura.
*Dall'omonimo racconto di Puškin (*Aquila nera*), per una inedita co-produzione Mosfilm- Columbia tentata da Dino De Laurentis.*

I SOGNI DI GIOVE (De Santis, 1970)
Soggetto e pre-sceneggiatura.
Storia d'amore e passione tra un giovane partigiano e una spregiudicata contessa moglie di un gerarca fascista. Echi de Il sole sorge ancora *di Vergano.*

I FATTI DI ANDRIA (De Santis – Reggiani – Vanzi, 1978-1979)
Soggetto e sceneggiatura.
Quattro puntate per la Rai sulle lotte dei lavoratori agricoli del meridione d'Italia.

BALLATA D'AGOSTO (De Santis – Reggiani, anni '80)
Soggetto, "racconto cinematografico" e sceneggiatura.
Storia d'amore forse ispirata ad un fatto di cronaca, sullo sfondo di Roma e del carcere di Regina Coeli.

AGNESE LUNGO IL MARE (De Santis, post 1988)
Due copie incomplete del "racconto cinematografico".
Passeggiata in riva al mare di un attempato scrittore e una giovane donna, fra intimismo e autobiografia.

IL PERMESSO (De Santis – Reggiani, 1989)
Soggetto, sceneggiatura, interviste e piani di lavorazione. Alcuni brani della sceneggiatura sono stati pubblicati in S. Toffetti (cura di), *Rosso fuoco. Il cinema di Giuseppe De Santis*, cit., pp. 373-381.
La giornata fuori dal carcere di dieci brigatiste rosse in permesso per assistere ad uno spettacolo ispirato alle loro vicende. Le trattative con Gianni Minervini e l'Istituto Luce non andarono a buon fine.

VITE PARALLELE (De Santis – Reggiani, 1990)
Soggetto
Progetto di film per la tv in sei episodi, su dieci anni di terrorismo rosso in Italia.

I FATTI DI NAPOLI (De Santis – Reggiani, 1990)
Soggetto
Progetto di un film per la tv in tre puntate, sulla lotta fra camorra e polizia.

PAESE MIO PASSATO E PRESENTE (De Santis, 1996)
Due soggetti, prima e seconda stesura.
Documentario per la Rai su Fondi, i suoi abitanti, il paesaggio e le tradizioni ciociare.

MASANIELLO (De Santis, datazione incerta)
Soggetto.
La rivolta di Masaniello come esempio di creatività popolare e lotta di classe ante litteram.

(a cura di Marcella Ubezio)

G.A.P.
Scaletta

Scritto durante gli ultimi mesi dell'occupazione tedesca di Roma, G.A.P. *sarebbe potuto essere il primo film italiano sulla resistenza e il primo film di De Santis. Che molti anni dopo avrebbe ricordato: «Io non avevo fatto parte dei* G.A.P., *ero un commissario politico del settore di piazza Bologna... ma ci sembrava importante celebrare l'opera dei compagni che rischiavano giornalmente la vita nelle formazioni partigiane». Aggiungendo: «Direi che* Roma città aperta *copiò, non so se volutamente o a caso perché faceva parte della resistenza romana, l'episodio della donna uccisa dai tedeschi, che in realtà si era svolto in viale Giulio Cesare fuori dalla caserma dell'81° fanteria e era uno degli episodi più importanti inseriti in* G.A.P.».

Secondo la stessa testimonianza il trattamento fu scritto, nell'ufficio del produttore Guarini, con Gianni Puccini, Aldo Scagnetti, Mario Socrate, Franco Calamandrei e Antonello Trombadori. La copia dattiloscritta conservata nel Fondo reca tuttavia, manoscritta sulla copertina, la dicitura «Versione De Santis» e in essa non si trova traccia della scena "prerosselliniana" citata dal regista.

1 – Nel primo pomeriggio di una giornata primaverile, a Roma, Amalia, come tutte le prostitute che lavorano, si è svegliata da poco. Nella sua stanza, quasi immersa nel buio, mangia in fretta qualcosa comprata in rosticceria. Mangia mentre si lava, si veste, si pettina. Un senso di vita frettolosa e sporca, di chi è abituato a vivere solo, a ricevere uomini e ad utilizzare tutto il proprio tempo per far danaro, sembra trapelare da ogni gesto della donna.

Dopo aver succhiato con una certa ingordigia e voluttà alcune uova, Amalia apre le persiane della sua stanza; infine esce. Ma, prima di uscire, strappa un foglietto dal calendario: 25 maggio.

2 – Amalia per le scale del suo abitato. Aria di miseria e di ruffianeria nella gente che sale o discende con lei.

Nel vicolo del Lavatore tutti salutano Amalia come una vecchia conoscenza. Qualcuno si prende delle licenze: negozianti, passanti, tutti hanno qualcosa da dirle e ad ognuno Amalia ha qualcosa da rispondere. Un ciabattino che ha trasportato il suo tavolo da lavoro all'aperto la chiama, Amalia si ferma e togliendosi le scarpe ne calza un altro paio che l'uomo le ha riparato.

Sulla piazzetta del mercatino le bancarelle si allineano senza viveri. Ferme alla fontana sono alcune donne che fanno la fila per l'acqua. Passando accanto ad esse Amalia si trascina dietro alcune frasi che le donne rivolgono verso di lei come a sfotterla.

3 – Amalia si dirige verso la Galleria Colonna. Movimento di clienti e di perditempo attorno ai caffè. Amalia si fa strada tra la gente per giungere al tavolo di Flora (Corelli[1]) e Benedetta. Le due donne stanno parlando da un tavolo all'altro con alcuni clienti i quali evidentemente vorrebbero portarsele a letto. Flora chiassosa e ciarlona fa di tutto per coprire le parole di Benedetta che parla in dialetto siciliano.

Ad un cenno di Amalia le due si alzano e la seguono. Insieme le tre donne escono dalla Galleria. Si incontrano con Geltrude che sta salutando un uomo. Geltrude fa cenno che le raggiungerà fra poco.

Nel percorso viene ad aggiungersi alle donne Miria (Michy) sorella di Geltrude la quale è seguita da alcuni giovanotti dall'aria di studenti. Un intervento di Amalia fa disperdere gli imberbi. Miria è la più timida di tutte e non sa mai togliersi d'impaccio.

Anche Geltrude è venuta oramai a completare il gruppo. Insieme le cinque donne possono proseguire verso il Florida dove le attende il lavoro.

4 – Le strade vanno facendosi deserte per il sopraggiungere del coprifuoco: passa oramai soltanto qualche soldato tedesco che fa risuonare i suoi passi sul selciato, autocarri, e qualche italiano frettoloso con una valigia in mano, il che indica che viene da fuori.

All'altezza di Via del Traforo le donne sono spaventate da alcuni spari. Un G.A.P. composto di tre uomini ha attaccato un camion tedesco sul quale si trovano: due ufficiali nazisti, Frantz e Hugo, alcuni soldati e un sergente.

Scambi di colpi tra i due gruppi. Le donne impaurite più che mai cercano di rifugiarsi nei portoni.

Amalia resta sola in mezzo alla strada perché non riesce ancora a rendersi conto del pericolo che corre.

Frantz che sta per essere colpito da uno del G.A.P., viene quasi a farsi scudo di Amalia, ed allora la donna va incontro al G.A.P. come se volesse difendere il tedesco. È l'istinto che la porta a questo gesto. Essa ha intuito che Frantz in questa lotta è il più debole.

Succede un attimo di smarrimento fra i due gruppi in lotta, sottolineato dalle grida delle compagne di Amalia.

Finché il giovane G.A.P. per non uccidere una donna, dopo aver fatto saltare con una bomba il camion, fugge insieme ai suoi compagni.

Sopraggiungono alcuni soldati nazisti, che si danno all'inseguimento dei patrioti.

Frantz e Amalia, che ancora non ha compreso l'importanza del suo gesto, si parlano. L'uomo non la ringrazia nemmeno, tenta di metterle in mano dei soldi. Amalia li prende senza capire.

5 – Al Florida. Lo spettacolo sta per finire e nella sala ci sono pochi avventori. Alcuni già se ne vanno.

Il tavolo intorno al quale è raccolta la maggior parte delle persone presenti nella sala è stato improvvisato come un tavolo da giuoco. Un italiano, dall'aria equivoca, tiene il banco di zecchinetta: i tedeschi ubriachi si affannano intorno per puntare. Alcune delle prostitute, evidentemente d'accordo con quello che tiene il banco, spingono i tedeschi a puntare e nello stesso tempo a distrarsi.

Flora (Corelli) in un angolo è attorniata da due soldati tedeschi i quali cercano di toccarla. La ragazza fa la vezzosa e tenta di sfuggire alle loro carezze correndo nella sala.

L'orchestra sta infilando gli strumenti nei foderi e si accinge ad andarsene.

Amalia è seduta ad un tavolo con un signore grasso dall'aria gioviale. La donna gli racconta come si è svolto l'attentato al quale ha preso parte. Si lamen-

ta di avere accettato del danaro da Frantz. L'uomo risponde che da qualsiasi parte viene il danaro e in qualsiasi modo lo si guadagna bisogna accettarlo. Non si comprende quale sia la sua professione.

Entra il padrone del locale per far sgombrare i clienti. I tedeschi avvinazzati non vorrebbero uscire ed allora le prostitute devono prodigarsi in carezze per ridurli a miti pretese.

Anche Amalia e l'uomo si alzano per dirigersi verso la porta.

Sull'ingresso della sala il padrone ferma le prostitute per dir loro che una macchina le attende al portone: devono recarsi in un albergo per far compagnia ad alcuni alti ufficiali tedeschi.

Amalia dice che è stanca e non ha voglia di andare. Troppe cose le sono accadute nella giornata per colpa dei tedeschi.

6 – All'uscita del Florida Amalia è ancora in compagnia dell'uomo grasso che l'accompagna a casa. I due percorrono un tratto di strada senza parlare, poi l'uomo fa cadere di nuovo il discorso sul danaro. Egli sta tentando di ottenere l'appalto per il seppellimento dei morti nella zona di Anzio. Amalia dovrebbe aiutarlo in questo affare, ci sarebbe del guadagno anche per lei.

Una pattuglia di tedeschi ferma i due. Ma l'uomo ha il permesso del coprifuoco e Amalia per il suo mestiere gode anche essa della immunità.

Giunti al portone della donna in Via del Lavatore l'uomo vorrebbe salire, ma Amalia lo respinge dicendo che non ne ha voglia.

7 – Amalia sale le scale della sua casa. Apre la borsetta, prende la chiave e la infila nella serratura. La porta della sua stanza si schiude: in fondo di spalle vi è un uomo nell'atto di far funzionare il grammofono. Amalia lo guarda stupefatta e impaurita insieme. Ma il disco incomincia a funzionare: è un ballabile che porta una nota stridente nella scena. L'uomo si volta a guardare la donna: è Frantz. Con un sorriso maligno sulle labbra egli tracanna un bicchiere di liquore che aveva in mano, poi si muove incontro ad Amalia.

La sorpresa è passata sul volto della donna. Come se riacquistasse improvvisamente il senso del suo mestiere diventa allegra e incomincia ad interrogare divertita l'ufficiale. Questi sostiene di aver saputo il suo indirizzo perché nel rione tutti la conoscono. Ad un ufficiale nazista non è poi difficile, spiega, introdursi in una casa italiana. Revolver in mano, un pugno in faccia al portiere nel caso che voglia opporsi e tutto è fatto.

Amalia commenta con varie parole, ancora più divertita, la spiegazione di Frantz. Poi le sovviene dei soldi che Frantz le ha regalato. Vuol ridarli indietro. Nel dire ciò la sua faccia si oscura quasi avesse la coscienza di aver compiuto, durante l'attentato, un gesto che non doveva compiere come italiana.

Frantz non la lascia quasi parlare. Va al grammofono, toglie il disco e nel silenzio che segue trascina la donna sul letto.

Amalia riprende a ridere. Poi il silenzio. Una radio vicina fa sentire i rintocchi dell'ora, poi una voce dice il comunicato tedesco di guerra.

8 – Sono le due del pomeriggio. Come al solito Amalia si sveglia nella sua

stanza. Frantz è già andato via senza che lei se ne sia accorta. Sul suo comodino c'è dell'altro denaro. La donna prende a vestirsi e a mangiare come all'inizio del film. Ripete quasi gli stessi gesti. Quando è pronta per uscire apre le persiane per far entrare la luce; si dirige alla porta, toglie un foglietto dal calendario: 26 maggio.

9 – Per le scale della sua casa mentre scende Amalia sente la voce di un ufficiale tedesco che chiede di lei ad una signora. Resta un attimo a guardare dalla rampa delle scale. Poi sembrandole che l'uomo non le faccia fare brutta figura davanti agli altri inquilini che salgono e scendono, pavoneggiandosi gli va incontro.

È Harry, il ballerino. Mentre i due discendono l'uomo le spiega che è venuto per una missione molto delicata. Non ha delle amiche? E allora vada subito a trovarle perché tra un'ora potranno essere tutte in partenza verso un luogo misterioso.

Ancora una volta divertita dell'avventura Amalia ride e promette che in meno di mezz'ora sarà a sua disposizione, insieme alle altre donne.

10 – A bordo di una auto nazista le cinque prostitute: Amalia, Miria, Flora, Geltrude e Benedetta si dirigono verso il fronte di Anzio.

Amalia è seduta davanti, vicino ad un sergente nazista dall'aria molto rigida che guida la macchina. Nell'interno invece le sue compagne sono molto divertite dai discorsi scandalosi che fa loro Harry.

Sull'auto in cammino passano gli aeroplani tedeschi che si dirigono verso i luoghi da bombardare. Sulla strada, invece, è un continuo andare e venire di camion.

L'auto tedesca viene ad un tratto sorpassata da un camion che conduce verso il fronte alcuni razziati italiani. Seduto di spalle è un giovane operaio che cerca di coprirsi alla meglio con gli stracci che ha indosso.

I razziati si voltano tutti a guardare l'auto che porta le prostitute ed ognuno per sé oltre ad avere un sorriso di disprezzo verso le donne, sembra desiderare di essere al loro posto per il caldo che la macchina ben coperta deve contenere.

Anche il giovane operaio si volta e il suo sguardo si incontra con quello di Amalia, a lungo. Egli è l'operaio del G.A.P. che a Roma aveva attaccato la macchina di Frantz. Amalia lo ha riconosciuto.

In senso contrario passa un altro camion che costringe quello dei razziati a rallentare e quindi ad essere sorpassato dall'auto delle prostitute.

Sono questa volta le amiche di Amalia che si incuriosiscono dei razziati, poiché, sedendo di dietro, li possono avere ora proprio di fronte.

Ai loro sorrisi risponde il volto ombroso e il sorriso di disprezzo degli italiani.

Il passaggio di un autotreno permette di nuovo che il camion con i razziati possa superare la macchina: Amalia e il giovane che nel frattempo si è accesa una sigaretta, possono in tal modo riguardarsi.

Il fuoco della sigaretta accesa con il vento viene a sbattere in faccia ad Amalia, ma il giovane non smette per questo di fumare.

Amalia indispettita da questo e ancor più dallo sguardo troppo sprezzante del giovane operaio dice al conducente di superare il camion e di correre con maggiore velocità. A malincuore costui obbedisce. Anche lui, il sergente, non vede di buon occhio la gita di queste prostitute verso il fronte.

11 – L'auto con le donne arriva al paese che il sole sta per calare. Uno spettacolo triste si presenta ai loro occhi: macerie di case distrutte, gente lacera per le strade, bambini che piangono. Tutto l'aspetto insomma di un paese vicino al fronte.

Gli stessi sguardi che prima gli uomini del camion avevano usati per le prostitute sono usati ora dagli abitanti che circolano nel paese. C'è un'aria di terrore in giro. Di tanto in tanto si sentono le batterie che sparano e ad intervalli regolari altre batterie più lontane che rispondono.

Da un vicolo sul percorso delle donne per dirigersi al castello, sbuca una bambina sui dodici anni urlando, come se avesse persa la ragione.

Giunte sulla piazza le donne e Amalia possono scorgere un uomo che pende dalle inferriate di un palazzo. Al loro spavento cerca di risollevarle il ballerino che spiega come in guerra queste cose sono necessarie. Parla anche della organizzazione dei partigiani nei dintorni, dice che è molto forte e che dà molto da fare alla loro guarnigione. Se non si impiccassero quelli di loro che cascano nelle azioni notturne di rastrellamento non si potrebbe mai ripulire la zona dei partigiani.

Sulla piazza giunge anche il camion dei razziati. Un plotone di tedeschi li fa discendere maltrattandoli.

Sulla piazza circola anche il prete del paese che va facendo le visite nelle poche case rimaste.

Amalia e il giovane operaio del camion si incontrano ancora quando il gruppo dei razziati, incolonnato, passa accanto alle prostitute.

Il cielo incomincia intanto a popolarsi di aeroplani. Le contraeree tedesche entrano in azione. Fra coloro che si trovano nella strada si crea il panico. I soldati nazisti di scorta ai razziati non riescono a tenerli perché questi impauriti si disperdono: qualcuno viene raggiunto da un colpo di mitra e cade a terra.

Anche le prostitute impaurite si sono date alla fuga. Flora e Geltrude entrano in una casa, mentre Amalia, Miria e Benedetta si rifugiano nella chiesa del paese. Nella chiesa entrano anche alcuni dei razziati tra cui il giovane operaio che viene a trovarsi accanto ad Amalia.

Incomincia il bombardamento. La chiesa è oramai assiepata di soldati nazisti e paesani. Si capisce che durante queste incursioni un po' tutti ma soprattutto i tedeschi usano rifugiarsi nella chiesa.

Il prete rifugiatosi qui incomincia a pregare. Fa eco alla sua preghiera il coro di alcune donne del paese. Benedetta presa dal terrore si commuove e incomincia a piangere. Anche Miria si commuove e piange.

Amalia continua a guardare fisso il giovane operaio. Ad un tratto gli chiede che cosa vuole da lei, e perché egli insiste a guardarla a quel modo.

– Perché mi fai schifo, risponde il giovane.

Amalia tenta di reagire con delle brutte parole, ma il tuono di una bomba le copre.

Terminato il bombardamento il giovane operaio approfitta di un istante di smarrimento dei nazisti per fuggire. Amalia che lo vede tace.

Escono tutti dalla Chiesa. Amalia si rincontra con il ballerino. Vanno alla ricerca delle amiche.

Geltrude e Flora vengono trovate nella casa di alcuni contadini, dove sono riuscite a scambiare soltanto alcune parole con i padroni. C'è soprattutto un gruppo di donne che le guarda con rancore ed odio.

L'ingresso di Amalia, il ballerino e le altre due donne viene sottolineato da un maggiore silenzio che si crea intorno.

Insieme il gruppo riprende il cammino verso il castello.

12 – Per la strada si imbattono in Hugo che ha ripreso insieme ad un plotone di tedeschi alcuni razziati che erano riusciti a fuggire. Particolarmente maltrattato da Hugo è il giovane operaio che aveva tentato di scappare insieme ad altri.

Amalia lo guarda muta. Qualcosa incomincia ad agitarsi nel suo animo, qualcosa di cui ancora la donna non sa rendersi conto. Ma il giovane questa volta non la vede, e non può degnarla nemmeno di uno sguardo. Amalia sembra quasi dispiaciuta di questo: come se ora improvvisamente sentisse il bisogno di essere maltrattata.

Hugo abbandona il gruppo dei razziati affidandolo ai soldati e raggiunge il gruppo delle donne.

Dietro le finestre e le porte delle case i paesani scrutano il passaggio delle donne.

13– Frantz nel castello può scorgere da una finestra l'arrivo delle prostitute. Corre nelle stanze del castello ad avvertire gli altri ufficiali.

Tutti insieme vanno incontro alle donne. Nell'incontro con Frantz Amalia sembra quasi infastidita dalle sue parole che le ricordano la notte passata con lui a Roma. È agitata e cerca di farsi forza, di essere disinvolta.

Poiché manca una donna per completare il numero delle coppie Harry promette che penserà lui a trovarla. Gli ufficiali che sembrano aver capito si dirigono sottobraccio alle prostitute nella sala.

A tavola vengono fatti vari brindisi prima di sedersi. C'è in tutti gli ufficiali un esplicito disprezzo verso queste prostitute e verso l'Italia. Essi confondono nei loro discorsi l'una all'altra cosa. Amalia ascolta smarrita, qualche volta, le frasi e sembra ripeterle dentro di sé per meglio comprenderne il significato.

Sopraggiunge Harry vestito da donna. Risate e schiamazzi intorno al suo travestimento.

Incomincia il pranzo. Frantz si è seduto accanto ad Amalia, e trova per lei, di tanto in tanto, parole di scherno. Hugo che gli siede di fronte sembra essere il solo fra tutti a comprendere le parole di Frantz. È come se i due cugini giuocassero ad un giuoco di cui soltanto loro due conoscono il significato.

Harry ad un tratto sale sulla tavola ed inizia a fare un ballo.

Gli ufficiali anch'essi promettono di fare una sorpresa alle prostitute. Si assentano tutti.

Rimaste sole le prostitute si scambiano il parere sui loro ospiti.

14 – Nelle strade del paese, intanto, eludendo la vigilanza delle sentinelle

alcune donne sono riuscite a rimuovere il cadavere dell'impiccato e ad avviarsi verso il cimitero. Alla spedizione partecipa anche il prete.

15 – Nel castello gli ufficiali nazisti si sono camuffati da fantasmi. Le zucche con le candele. Le prostitute dapprima spaventate prendono poi anch'esse parte allo scherzo e giuocano ad inseguirsi con i finti fantasmi.

Amalia è inseguita da Frantz. Alla vista di quel camuffamento la mente di Amalia è invasa da una sorta di terrore panico. È come se vedesse Frantz già morto, è Frantz già cadavere che tenta di farle delle violenze. Una somma di pensieri la assalgono. Tutto ciò che da due giorni a questa parte ha potuto vedere le ha messo la coscienza in movimento. È un attimo: girando intorno alla tavola per sfuggire a Frantz si trova tra le mani un coltello. Frantz la raggiunge, la donna con un gesto fulmineo gli taglia la gola.

Frantz cade a terra rantolando, immerso in una pozza di sangue.

Amalia si guarda intorno: è sola nella stanza. Gli amici di Frantz e le donne gridano nelle altre stanze. Non ha tempo da perdere, infila la porta della stanza e si avvia verso l'uscita del castello.

Ma Amalia è appena uscita che i tedeschi rientrano nella sala. Hugo è il primo a scorgere il cadavere di Frantz disteso a terra nel sangue. Lancia un urlo. Togliendosi di dosso il camuffamento si precipita con gli altri ufficiali all'inseguimento di Amalia.

16 – Amalia fugge nel paese. Ma già alle sue spalle si sentono le prime grida degli sgherri nazisti e poi una raffica di mitragliatrici.

Amalia si nasconde, poi riprende la corsa.

In breve tutto il paese risuona degli spari dei nazisti.

17 – Nel casermone dove dormono i razziati le sentinelle sentono gli spari e lanciandosi nella strada abbandonano il posto di guardia. I razziati avvertono che qualcosa sta per accadere. Vogliono approfittare della confusione e alcuni di essi guidati dal giovane operaio si danno alla fuga.

Nelle strade del paese a fuggire sono ora Amalia, il giovane razziato e qualche altro italiano.

I paesani ascoltano da dentro le case.

18 – Il gruppo delle donne con il prete è diretto al cimitero per dare sepoltura al corpo dell'impiccato. Sentendo gli spari affrettano il passo.

19 – Amalia ha raggiunto la campagna e può ora correre più in fretta di prima.

20 – Parallelamente a lei ma senza vedersi fuggono i razziati.

21 – I tedeschi inseguono sparando in aria. È Hugo stesso che dirige la caccia.

22 – Nel castello le amiche di Amalia sono prese a schiaffi e a calci dagli ufficiali nazisti. Harry, al colmo della disperazione, ha trovato un frustino ed ora lo abbatte sulle spalle, sulle guance, sul corpo delle donne.

23 – Il prete e il gruppo delle donne non potendo raggiungere il cimitero, ma sentendosi oramai fuori della strada che battono i tedeschi con gli spari, decidono di seppellire il cadavere in aperta campagna. Le donne hanno già scavato una fossa; e il cadavere viene adagiato nel fondo. Il prete incomincia a pregare.

Si sente il rumore di passi e Amalia appare uscendo dal folto di alcuni alberi.

Le donne non ci pensano due volte. Si precipitano su di lei, e la stringono in mezzo. Cosa viene a fare in quel posto, lei, una prostituta che va con i tedeschi? È stata mandata per spiarli?

Amalia è sommersa dalle domande e dalle invettive. Ma neanche il prete può niente contro il furore che ha preso le donne.

Intanto si sentono gli spari dei tedeschi sempre più lontano. Segno che essi hanno perso le tracce di Amalia.

24 – I razziati sono giunti anch'essi in prossimità del luogo dove le donne stanno facendo un sommario processo ad Amalia.

Avanzano cauti nel buio sentendo delle voci. Ma il giovane operaio comprende dal tono delle parole che giungono fino a loro che si tratta di gente di cui possono fidarsi. Escono dal nascondiglio e sbucano in una radura dove sta avvenendo il processo di Amalia.

Le donne hanno deciso di tagliarle i capelli. Al colmo della disperazione Amalia grida di avere ammazzato un tedesco e che è questa la ragione per cui si trova in quel posto. Ma nessuno le crede e tutti le ridono in faccia.

Ora si avanza verso di lei il giovane operaio e prendendola per un braccio la guarda fisso negli occhi, poi le sputa sul viso. Lei, proprio lei avrebbe ammazzato un tedesco? Ma guarda, proprio qualche giorno fa invece si adoperava a salvarli i tedeschi!

Amalia comprende che tutti i suoi sforzi sarebbero vani. Nessuno potrebbe crederle. Le prove che quella gente ha contro di lei sono troppe. E neanche gli spari dei nazisti che la inseguono persuadono le donne e gli uomini che essa ha ucciso Frantz.

Una delle donne che porta con sé le forbici, taglia i capelli ad Amalia. E questa, subìta l'operazione, si abbatte per terra prostrata dalla vergogna e dal dolore, a singhiozzare.

Il prete intanto si adopera a calmare tutti e dice che bisogna allontanarsi perché si corrono dei pericoli. Porterà Amalia con sé, in ostaggio, nel caso che nel paese dovesse succedere qualche cosa contro i partigiani essa sarà punita. È costretto a dir ciò perché le donne vorrebbero addirittura far giudicare subito Amalia dai partigiani che sono sulla montagna.

Il discorso del prete riesce a persuaderle. Intanto i razziati decidono anziché tornare a Roma di raggiungere i partigiani. Primo fra tutti è il giovane operaio ad esprimere questo desiderio. Uno solo dei razziati, un signore con occhiali dall'aria timida esprime il desiderio di tornare a Roma perché ha famiglia.

25 – I tedeschi visto fallito il tentativo di raggiungere Amalia ritornano sui loro passi. Hugo promette che se Amalia non si consegnerà entro le dodici del giorno successivo le sue amiche saranno fucilate. Dà a questo proposito disposizioni perché venga affisso nel paese all'alba un bando.

26 – Nel castello le prostitute sono state condotte in una grotta che serve da prigione. Accanto alla loro c'è anche una prigione di soldati tedeschi che hanno commesso delle indiscipline.

Sopra le celle si odono i passi degli ufficiali nazisti che camminano. Sono i passi nervosi di chi è ancora sotto l'incubo di quanto è accaduto e non sa decidersi sul da farsi. Le donne volgono gli occhi al soffitto come se dal diverso agitarsi dei passi dovesse dipendere la loro vita.

Benedetta, la siciliana, si è raggomitolata in un angolo e ripete sottovoce alcune operazioni nel suo dialetto.

Flora, invece, con il volto contratto dalla paura, pronuncia qualche parola. Esprime il desiderio che i nazisti possano liberarle, ma capisce essa stessa di dire delle cose alle quali nessuno crede e lei per prima.

Miria non può resistere ad un bisogno dello stomaco e venuta in un angolo vomita.

Geltrude sfoga il suo rancore contro Amalia. Dice che la donna non avrebbe mai dovuto metterle in questi pasticci. Seguono altri discorsi nei quali un po' tutte le donne si chiedono perché mai Amalia abbia ucciso Frantz. Ci sono diverse versioni dalle quali veniamo a sapere le ragioni eventuali che potrebbero spingere delle prostitute di professione come loro ad uccidere.

I soldati tedeschi nella cella accanto a quella delle donne cercano di parlare con esse per sapere notizie dell'accaduto. Dai loro discorsi si comprende che sono antinazisti. Qualcuno arriva persino a dire che è contento dell'uccisione di Frantz.

27 – Amalia e il prete intanto si dirigono verso la chiesa. Compiono il percorso fermandosi ad ogni passo, per cautela. Ma il prete che è molto pratico della zona, cerca delle strade secondarie che possono evitare pericolo di una sorpresa.

Di tanto in tanto Amalia si porta la mano alla testa come alla ricerca dei capelli che non ha più. Non pensa più oramai al pericolo che corre se cadrà nelle mani dei tedeschi. La vergogna subìta le sembra più forte di qualsiasi altro sentimento. Nessuno ha creduto alle sue parole. Per la prima volta nella sua vita si rende conto della sua condizione di prostituta. Ripete tra sé parole sconnesse che si riallacciano ora al delitto commesso ora all'episodio della tosatura.

Più di una volta il prete deve rialzarla da terra dove lei si abbatte non perché non trovi la forza di camminare ma perché vorrebbe raccogliere la folla di pensieri che le tumultuano nel cervello.

28 – L'alba nel paese. La batteria fa sentire il suo solito lamentoso boato.

Il primo ad uscire è il prete dalla chiesa. Per le strade vede i soliti nazisti che stanno attaccando il bando che riguarda Amalia. Prosegue la strada soprapensiero dopo aver letto.

Piano piano la vita del paese incomincia ad animarsi. Nelle case di tanto in tanto irrompono squadre di nazisti che vogliono constatare se Amalia si è nascosta là.

Vediamo anche la donna che ha tagliato i capelli di Amalia. Anch'essa dopo aver letto il banco diventa pensierosa. Si incontra con il prete e gli esprime il suo rammarico per l'azione compiuta contro la prostituta. Il prete la tranquillizza dicendo che Amalia si trova al sicuro.

29 – Amalia nel nascondiglio della chiesa. È agitata dalle voci che sente intor-

no a lei dalla strada, confusamente. Sopraggiunge il prete che le dà la notizia delle sue amiche. Amalia vorrebbe consegnarsi, dopo aver sfogato la sua rabbia contro i tedeschi che fucileranno delle innocenti. Ma il prete si oppone. Dice che è inutile, conosce i tedeschi. La sua consegna non eviterebbe la fucilazione delle prostitute. Sarebbero fucilate lo stesso insieme a lei. Amalia è giusto che si salvi. Amalia non vuole accettare questo discorso, ma il prete esce chiudendo[la] dentro a chiave.

Nella sagrestia sono venuti a chiamarlo per confessare le prostitute prima che queste vengano fucilate.

Il prete si dirige al castello.

30 – Le prostitute nel castello vengono portate via da un plotone di soldati tedeschi. I prigionieri nelle altre celle le guardano mentre si allontanano. Qualcuno le saluta.

Hugo vuole lui stesso comandare il plotone di esecuzione.

Il gruppo delle donne e i soldati escono per le strade del paese. I paesani fanno ala al passaggio per guardare. Il contegno delle prostitute varia da persona a persona. Reazioni di ognuna di esse.

Nella piazza il gruppo si ferma, e le donne vengono disposte contro un muro. Hugo prima di dare il via all'esecuzione si rivolge alla folla che sta a guardare e con brevi parole chiede che se qualcuno di essi ha nascosto Amalia lo dica. Potrebbe evitare la fucilazione delle prostitute.

Tra la folla nessuno risponde. Sono presenti anche le donne che hanno tosato Amalia. Allora il prete avanza per confessare le condannate. Dopo di che Hugo dà ordine di prepararsi. Ad un tratto Benedetta incomincia a gridare nel suo dialetto improperi contro i tedeschi. Sembra che queste parole avesse in animo di dirle da tanto tempo.

Hugo imbestialito dà ordine di sparare. I soldati eseguono l'ordine. Le prostitute cadono in terra l'una dietro l'altra.

31 – Nel nascondiglio della chiesa Amalia ha inteso gli spari. Ha capito di che si tratta. Si butta sul letto in singhiozzi frenetici.

32 – A passi frettolosi e guardando fisso avanti a sé con odio Hugo passa tra la gente del paese diretto verso il castello. I paesani fanno largo intorno ma lo guardano come se covassero qualcosa contro di lui.

Hugo raggiunge il castello. Si dirige nella camera dove è stato deposto il cadavere di Frantz. Cade in ginocchio scoppiando a piangere. Gli amici gli si raccolgono intorno per consolarlo.

Si danno gli ordini per i funerali che ci saranno l'indomani all'alba. Hugo vuole un grande corteo, vuole che i funerali di un discendente degli Hoenzollern si svolgano pomposamente.

33 – La batteria dei soldati nazisti continua a sparare. Fanno discorsi tra di loro ricordando Frantz. Accennano anche ad un probabile movimento del fronte. Infatti da lontano si sentono i cannoni alleati che hanno preso a sparare con più frequenza. È quasi il crepuscolo.

34 – Nel nascondiglio della chiesa il prete parla con Amalia. Cerca di consolarla

della fine delle sue amiche. Ma Amalia sembra che non senta ragioni. Continua a disperarsi. Il prete accenna anche ai funerali di Frantz. Egli dovrà suonare le campane a morto, quelle campane che da quando i nazisti hanno invaso il paese non sono state più suonate. Il prete parla anche della organizzazione dei partigiani e della lotta che questi sostengono in ogni parte dell'Italia occupata. Accenna anche lui al fatto che si prevede presto sul fronte un movimento di attacco per liberare Roma.

35 – Alcuni aeroplani alleati durante la notte sorvolano il cielo del paese. Le contraeree entrano in azione, ma evidentemente gli apparecchi non hanno come obiettivo il bombardamento del luogo, proseguono la loro corsa lasciandosi dietro le case.

Dietro i vetri delle finestre i paesani ascoltano il rombo dei motori e sembrano comprendere il significato che esso ha.

36 – Nel castello all'alba si fanno i preparativi dei funerali di Frantz. Dall'addobbo di tutto, il funerale deve risultare alquanto bizzarro.

Il corteo si muove, passa per le strade del paese. Dalle finestre i paesani si guardano.

Hugo cammina in mezzo ad Harry e ad un altro ufficiale. Ma ad un tratto per tutto il paese si ode il suono delle campane della chiesa. Non è un suono a morto ma a festa. Succede un attimo di smarrimento fra i soldati che seguono il funerale. Anche Hugo non comprende che cosa stia accadendo. Il suono delle campane risuona per tutta la vallata. Alcuni contadini che lo ascoltano hanno un sorriso tra le labbra come se esso significasse la loro liberazione.

37 – Nel campanile della chiesa è Amalia che suona le campane. Essa è riuscita ad evadere dal suo nascondiglio ed ora sembra che una gioia improvvisa l'abbia presa. Si attacca alle corde, si lascia trascinare dal suo entusiasmo e suona sempre più a distesa.

Per le scalette che menano al campanile sale il prete in grande agitazione. Si aggrappa alla donna per evitare che essa continui ancora a suonare. Ma non vi riesce. Il prete si affaccia dalla finestra a guardare verso i monti. Avvicinatosi poi ad Amalia le lascia intendere che quel suono di campane a festa era un segnale convenuto tra lui e i partigiani nel caso in cui in paese ci fosse stato bisogno di loro. Nel sentire quel suono di certo ora essi caleranno in paese e ci sarà una battaglia con i tedeschi.

38 – Gli ufficiali che seguivano il funerale e Hugo con alcuni soldati lasciano che il carro prosegua da solo per tornare indietro verso il paese. Essi, infatti, si erano allontanati di un pezzo da qui. Si dirigono verso la chiesa.

Sull'ingresso trovano a riceverli il prete che non vuol farli entrare. Accecato dall'ira Hugo spara contro il prete e questi cade a terra.

Ma alle spalle si sentono altri spari. Sono alcuni paesani che hanno incominciato a sparare dalle case. Ai tedeschi quindi, che sono costretti a ripararsi dietro le mura della chiesa per non essere colpiti, è impossibile raggiungere il campanile.

Incomincia la battaglia tra i paesani, donne e uomini, e i tedeschi, mentre in cielo volano gli aeroplani alleati.

Amalia ha finito di suonare le campane ed è scesa sentendo sparare. Riesce a trascinare nella chiesa il cadavere del prete, che prima di morire le parla.

39 – Dalle montagne stanno giungendo i partigiani. Tra di essi vi è anche il giovane operaio. Sono giunti quasi alle soglie del paese e ingaggiano battaglia con un gruppo di tedeschi.

I paesani, intanto, sono riusciti ad allontanare il gruppo degli ufficiali dalla chiesa e la donna che ha tosato Amalia può entrare. Le due donne si parlano.

Sono giunti anche i partigiani. Ma i tedeschi ora fanno fuoco sui paesani e sui partigiani con un carro armato. Muoiono molti partigiani.

Il giovane operaio si trova nel combattimento accanto ad Amalia e alla donna che l'ha tosata. Questa riesce a spiegargli come quella notte avevano avuto torto a comportarsi così con lei. Il giovane sembra rincuorato. Ora egli ha preso di mira Hugo. In una breve lotta tra Hugo e il giovane operaio quest'ultimo sta per rimetterci la vita ma poi riesce ad ucciderlo.

40 – Sopraffatti dal sopraggiungere di nuovi carri armati e di tedeschi i partigiani sono costretti a ritirarsi, fuggendo per la campagna.

Il giovane operaio ed Amalia corrono insieme.

I tedeschi incalzano i partigiani, ma questi riescono ad uscire dal raggio dei loro tiri. Nella confusione il giovane operaio ed Amalia si perdono.

Amalia, separata dai partigiani, non sa decidersi sul da farsi. Ma da lontano uscendo in una radura può scorgerli che camminano verso i monti. Inizia a correre per raggiungerli, chiama, ma nessuno la sente, perché gli spari ancora frequenti e il rombo degli aeroplani che continuano a volteggiare nel cielo coprono ogni suo grido.

La donna prende la strada verso Roma. Al crepuscolo Amalia è ancora in cammino. Si ripara in un cascinale di contadini, dove si parla della prossima avanzata alleata. Costoro partiranno l'indomani per Roma poiché temono di correre dei pericoli in vicinanza del fronte.

41 – Al mattino Amalia sul carro dei contadini può raggiungere Roma.

42 – Roma con gli Alleati. Amalia, nel primo pomeriggio, come all'inizio del film, si veste, mangia, tira via il foglietto dal calendario, apre le persiane. Esce. Sulla Via del Lavatore la solita gente che la saluta e scherza con lei. Amalia che si allontana lungo la Via del Lavatore.

---

1. Presumibilmente con Corelli si fa riferimento a una possibile interpretazione di Lia Corelli, come poco dopo con Michy si rimanda forse a Maria Michi, entrambe fra l'altro presenti sul set di *Desiderio* (1943-45) di Rossellini (e Pagliero), di cui De Santis era stato inizialmente aiuto regista; il ballerino tedesco Harry, che si traveste da donna, nelle sequenze successive, non può d'altra parte non far pensare al noto ballerino omosessuale Harry Feist, che sarà Bergmann in *Roma città aperta*.

L'uomo senza domenica
Inchiesta

Nell'ottobre-novembre 1956, come è annotato sul frontespizio, De Santis scrisse assieme a Tonino Guerra, Elio Petri e Ugo Pirro un «racconto cinematografico» di 44 pagine dal titolo L'uomo senza domenica. *Era ispirato a un fatto di cronaca accaduto pochi mesi prima a Busto Arsizio (Varese), dove un garzone di fornaio, disoccupato da cinque anni dopo essere stato licenziato per il furto di qualche pagnotta, aveva ucciso il proprietario del forno con una scarica di mitra, si era barricato nel suo vecchio posto di lavoro e, dopo un lungo assedio della polizia, si era infine suicidato.*

La stesura del trattamento fu preceduta, come già era accaduto per Roma ore 11, *da una minuziosa inchiesta svolta sui luoghi degli avvenimenti, probabilmente ad opera di Elio Petri, di cui riportiamo le pagine iniziali e una appendice finale. Nel fondo De Santis è conservata anche una sceneggiatura di 157 pagine datata dicembre 1956 e firmata dai soli Antonio Guerra, Elio Petri e Ugo Pirro.*

Busto Arsizio

È il classico "operoso industrioso" centro lombardo. Fa circa cinquantamila abitanti. Alcune centinaia di essi sono milionari. Una cinquantina, miliardari.

A Busto vi sono diecine e diecine di fabbriche, generalmente tessili – la tipica industria bustese –, ma ora non si contano più nemmeno le fabbriche metalmeccaniche.

(Quando sono arrivato, Busto era tutta imbandierata, perché si stava svolgendo la quarta fiera del "tessile e della fibra". Per tutta la durata della "mostra" – che si svolge in un grande capannone della periferia della città, ultramoderno, con molti elementi in duralluminio – la città resterà imbandierata ed avrà l'aria delle feste nazionali. È straordinario come tutti gli abitanti indistintamente abbiano aderito all'invito di esporre pubblicamente le bandiere: ogni palazzo ne ha esposte cinque, sei, fino a dieci dodici).

Le fabbriche tessili sono dappertutto, anche nel centro della città: accanto alle belle ville dei padroni.

I disoccupati, a Busto, come nella intiera Lombardia, sono pochi ed appartengono – generalmente – alle categorie stagionali, oppure agli strati del sottoproletariato, ai quali apparteneva in un certo senso il giovane Giuseppe Molinari, di cui ci stiamo occupando.

Si ha quindi, nelle strade della città, una sensazione abbastanza rassicurante di benessere. Camminando per Busto uno può avere una prima sommaria radiografia dell'umanità che vi vive. Grandi strade pulite nella periferia, dove si affacciano le case più moderne, costruite tutte intorno al venticinque e nella grande ventata di "progresso" durante questa seconda parte del dopoguerra, tra il cinquanta e il cinquantasei.

Busto ha un vecchio centro – dove è situato, tra l'altro, il forno del vecchio Saporiti – che ha conservato intatta la sua originaria atmosfera provinciale, nelle

case costruite alla fine del settecento e durante l'ottocento. Questo vecchio centro sta per essere aggredito dal piano regolatore, animato da una specie di furia devastatrice.

Abbondano le chiese: immense, sproporzionate alle dimensioni della cittadinanza ed a quelle stesse delle case costruite intorno allo stesso periodo. Busto, come tutti gli altri "industriosi" ed "operosi" centri lombardi, è molto cattolica; è considerata la più bigotta tra tutte le cittadine della valle del Ticino.

Qui il *prevosto* non è come il prete d'una cittadina meridionale allo stesso livello. Ha una funzione molto più dinamica e svolge già la sua politica di "human relations".

Gli "immigrati" dalle zone più povere dell'Emilia e da tutte le regioni d'Italia – particolarmente dal mezzogiorno – sono molti, a Busto. Pino Molinari apparteneva, appunto, a questa categoria di bustesi importati.

Sono rarissimi, invece, gli "emigranti".

Busto appartiene alla provincia di Varese, ma in effetti gravita essenzialmente su Milano, da cui dista soltanto una trentina di chilometri. Come Rho, Legnano, Parabiago in questa zona verso la valle del Ticino – e Sesto o Monza verso la Brianza, Busto non è che una estrema propaggine di Milano. La sua periferia sembra già Milano, coi grandi palazzi moderni.

Ma malgrado i milionari, i miliardari, le case nuove, le fabbriche tessili e metalmeccaniche, nonostante la vicinanza di Milano, Busto resta un piccolo centro di provincia soffocante, pettegolo.

Pino Molinari

Era nato a Castellarquato, in provincia di Piacenza, il 14 settembre 1930.

I suoi genitori vivono ancora in quel paese. La madre fa i lavori di casa. Il padre fa il muratore e l'imbianchino.

Molinari venne a Busto nel 1947 con l'aiuto di suo fratello che vi si era trasferito fin dall'immediato dopoguerra. Il fratello aveva trovato un impiego come panettiere presso la "Cooperativa produzione lavoro" di Busto e si era quindi già creata una certa cerchia di conoscenze; non gli fu difficile "piazzare" il ragazzo presso il forno dei Saporiti, in via Cavour.

A Castellarquato Pino Molinari non aveva mai lavorato. Non aveva mestiere. Era un ragazzo timido e scontroso, che non dava confidenza a nessuno. Piuttosto che uscire dal proprio guscio, egli appariva disposto a sopportare anche le peggiori angherie. Era proprio il tipo che occorreva a Saporiti.

I fornai, come molti altri artigiani, assumono volentieri la mano d'opera dai centri della provincia. Gli operai della provincia sono considerati meno esigenti e più malleabili. I fornai "tirano su" i portapane – i "cascherini" – i garzoni, cioè, come camerieri e uomini di fatica e non come lavoratori. (Il governo è dovuto intervenire con precise disposizioni sui rapporti di questo genere). I ragazzi, d'altra parte, pur di evadere dai loro paesi e di avere davanti a loro prospettive meno chiuse, non protestano, non chiedono niente, non si ribellano, almeno finché non maturano dal punto di vista di classe.

Il giovane Molinari era remissivo fino alla esasperazione; era timido, in una forma anormale. E, quindi, era facile oggetto di prepotenze, di soprusi, da parte del suo padrone.

Né egli era un individuo appena mediocremente intelligente o, in qualche altro modo, vivo. Da tutti coloro che hanno avuto modo di conoscerlo era considerato un tipo "tardo", lento di riflessi intellettuali. Queste caratteristiche di lentezza lo conducevano a rimuginare i torti che gli venivano recati, anche se di natura trascurabile, a ingigantirne il significato e la portata, poiché, evidentemente, aveva coscienza del suo stato di inferiorità.

Pino Molinari era molto educato e rispettoso con tutti. Nessuno ricorda di averlo mai visto in mezzo a comitive di giovani della sua età. Egli era tanto timido e chiuso in se stesso da non avere nessun vero amico. Le sue uniche relazioni – a parte quelle superficiali che poteva avere con clienti del forno, o con coloro che lavoravano assieme a lui – erano con la famiglia di suo fratello. Un solitario, dunque. Nessuno ha saputo ricordarmi episodi della sua vita: proprio perché viveva appartato e chiuso in se stesso.

Per indicarmi fino a quale punto giungesse nella sua "tardività" – o "riflessività", come alcuni, forse per rispetto alla sua memoria, mi hanno definito la sua lentezza – alcuni raccontano questo episodio (già citato su alcuni giornali del nord): un giorno, gli operai del forno di Saporiti decisero di fare uno scherzo al ragazzo; il caposquadra lo chiamò e gli disse: «Pino, vammi a comprare delle fiamme in latteria» – lassù si dice "fiamma" per fiammifero; il lattaio, a sentire la richiesta del ragazzo, e comprendendo che si trattava di uno scherzo, gli disse che le fiamme erano finite; Molinari tornò nel forno e riferì al caposquadra che il lattaio, le fiamme, le aveva finite; gli operai non nascosero il loro divertimento; lì per lì il ragazzo non disse niente; si rimise al lavoro – un lavoro umile, faticoso – in silenzio; dopo un'ora dall'accaduto egli si avvicinò senza fare parola al caposquadra e gli mollò una scarica di pugni, fracassandogli un dente e gettandolo in terra, senza profferire ingiurie, o minacce, che in qualche modo spiegassero il suo gesto.

Evidentemente, nell'animo del giovane si sviluppò questo stesso processo vendicativo – con proporzioni che hanno raggiunto la follia – verso il vecchio Saporiti e la sua famiglia.

Nei primi due anni di lavoro presso i Saporiti, Pino Molinari fu trattato come un servo: oltre al lavoro normale di portapane, di facchino, faceva altri piccoli servizi, e tutto per una somma che nessuno è in grado di precisare, poiché il Molinari non ha mai voluto parlarne, certamente inferiore a quella obbligatoria. (Il fatto che il ragazzo non abbia mai voluto dire quale salario gli dessero nei primi tempi i Saporiti è indicativo del suo carattere; certamente era così esiguo che egli se ne vergognava).

Oltre al trascurabile salario, Molinari aveva dalla famiglia Saporiti da mangiare e da dormire. A detta di chi ebbe modo di constatarlo, il cibo che davano a Molinari era scarso e sicuramente inferiore a quello che avrebbe richiesto la sua età.

In quanto al dormire il giovane disponeva di un lettino di ferro, malmesso, nell'oscuro magazzino situato nel piano superiore del forno, che si raggiunge tramite una scaletta di legno a piuoli, come un antro: in questo antro il giovane, sullo stesso lettino nel quale deve avere passato ore di indicibile umiliazione, si è ucciso.

Questa è la base certa – la più accertabile, comunque – del terribile dissidio che sorse tra Molinari ed il vecchio padrone: terribile non soltanto per il modo in cui si è risolto, ma perché durante i cinque anni trascorsi dal licenziamento del giovane, esso non si è mai spento, o attenuato, o in qualche modo interrotto, seppure parzialmente. Vi sono poi cause meno sicure, che sono forse le più decisive. E di questo parlerò ancora.

Molinari era dunque un introvertito, se così si può dire. La sua è stata una breve vita grigia e monotona. Può essere difficilmente ricostruita, a causa del suo isolamento.

Si possono fare, tutt'al più, delle ipotesi.

Quando Molinari lavorava presso il forno dei Saporiti, conduceva un'esistenza elementare: lavoro e vita familiare. Non ha avuto donne, in questo periodo: o meglio, non ha avuto donne che si conoscano. Si suppone che abbia avuto una ragazza: un personaggio che pur restando tra le quinte è tra i tre personaggi di questa storia.

Molinari aveva tre passioni; profonde, intense, come sono le "passioni" dei tipi come lui: la boxe, il cinema ed il disegno.

Busto Arsizio va fiera per aver dato i natali ad un "peso-leggero", Bruno Bisterzo. Durante la guerra Bisterzo conquistò tre volte il titolo italiano della categoria ed una volta il titolo europeo. Furono leggendari i combattimenti che egli fece con i due grandi astri della boxe italiana di quel periodo: Roberto Proietti ed Aldo Botta.

La presenza di un campione come Bisterzo in Busto ha acceso la fantasia di molti giovani dello strato sociale cui appartiene Pino Molinari (gli altri preferiscono fare gli operai, imparare un mestiere, ed infatti, dopo la tragica morte di Bisterzo, la boxe non ha più avuto alcun seguito a Busto). La morte di Bisterzo è un episodio molto commovente e per Molinari fu un vero dolore. L'ex campione, povero in canna, perché nel periodo dei suoi successi i "boxeurs" non avevano le ricche "borse" di adesso, da qualche anno lavorava in una fabbrica di Milano, come operaio. È morto un mattino dello scorso anno mentre si recava al lavoro in motocicletta, sulla strada Busto-Milano, urtando contro un autotreno.

Pino Molinari tentò a diciotto anni di imparare la boxe. La moglie mi ha detto che in questo sport egli riponeva ambizioni non soltanto agonistiche. Egli vi vedeva certamente un modo per uscire dalla miseria, per raggiungere il successo, la fama. Quando si trattò di combattere il primo incontro da novizio, il medico federale lo dichiarò inabile: malato di un soffio al cuore. Questa è stata la prima grande delusione della sua vita.

Io ho visto alcune sue fotografie, dove egli è ritratto in calzoncini e guantoni, in corretta posa da combattimento. Sono fotografie interessanti, perché testimoniano di una sua precisa volontà. La posizione del corpo è studiata attentamente, come fanno solo i pugilatori di professione; lo sguardo è cupo, assorto, puntiglioso, "cattivo", come si dice in gergo. La boxe era dunque una valvola di sicurezza per i semplici sogni di fortuna del giovane garzone.

L'altra "passione" era il cinema. Molinari non si faceva sfuggire nessun film. Seguiva la carriera degli attori, aveva i suoi preferiti: ho visto un grande ritratto di Silvana Pampanini appeso su una parete di casa sua, disegnato a matita dal ragazzo, copiato sul vetro, forse, da qualche manifesto. Il disegno, infatti, era la sua terza passione. Nella sua camera vi sono una diecina di disegni, perfino un ritratto di Foscolo – se non erro – copiato da qualche libro. Nei momenti di sconforto, durante il periodo della disoccupazione, egli se ne stava lì nella cucina, senza parlare con nessuno, e pigiava testardamente sulla carta da disegno. Sono disegni dal tratto infantile, senza alcuna leggerezza di fantasia.

La boxe, il cinema, il disegno: tre "passioni" da solitario. La boxe si fa da soli, e contro un altro essere umano, solo a sua volta: è uno sport scontroso e cattivo. Il cinema raccoglie, nella intima oscurità delle sale di proiezione e libera la fantasia anche dei più semplici. Il disegno si fa in silenzio e l'unico rapporto che si crea è tra chi disegna e il bianco della carta.

Molinari non aveva alcuna vera amicizia nemmeno tra i suoi compagni di palestra. Generalmente, i pugili si creano molte amicizie tra i colleghi della medesima scuderia, specie all'età di Molinari, o tra i tifosi della società. Il Molinari, no. La moglie mi ha detto che nutriva una ammirazione quasi infantile per Bruno Bisterzo. L'ex-campione lo allenò nel breve periodo in cui egli cercò di fare la boxe, e diceva che il ragazzo avrebbe potuto "sfondare"; Bisterzo lo trattava umanamente, lo aveva preso sotto la sua protezione (magari perché, come mi hanno detto, anche Bisterzo era un "tardo", un "semplice"; sul ring Bisterzo era una bestia feroce: evidentemente egli scaricava tra le corde del quadrato la sua timidezza; la stessa ragione, forse, per cui anche a Molinari sarebbe piaciuto combattere).

[...]

Notizie sui panettieri

I panettieri lavorano in squadra. La squadra-tipo è composta da quattro operai: un infornatore, un impastatore, un "terzo" e un "quarto". Ma il numero degli operai che compongono la squadra è determinato, naturalmente, dall'importanza del forno.

Il lavoro di una intiera squadra può essere fatto anche da un solo operaio, che svolge tutte le mansioni. Questo è un caso molto frequente (vi sono molti forni, specie nelle frazioni, che non producono più di un quintale al giorno).

La paga-base è stabilita in ragione di lire 2078 al quintale di farina ogni squadra, per il pane comune; di lire 2258 per il pane comune inferiore ai sessan-

tacinque grammi; di lire 2258 per il pane con farina 00 per tutte le pezzature; di lire 2518 per il pane condito per tutte le pezzature.

Questa cifra viene divisa tra i componenti la squadra in ragione della loro qualifica professionale.

Per il pane comune superiore ai sessantacinque grammi, se gli operai sono tre, le 2078 lire vengono così divise: 732 lire all'infornatore, 722 all'impastatore, 624 al "terzo". Se la squadra è composta da quattro operai la divisione si opera in questo modo: 571 all'infornatore, 561 all'impastatore, 499 al "terzo" e 447 al "quarto".

Per il pane comune inferiore ai sessantacinque grammi così viene ripartita la paga-base di lire 2258 al quintale di farina: (squadra di tre) infornatore 795 lire, impastatore 784, "terzo" 689; (squadra di quattro) infornatore 621, impastatore 610, "terzo" 542, "quarto" 485.

E ancora differenti sono le suddivisioni per le altre qualità di pane.

Agli operai turnisti viene pagato un compenso di 390 lire oltre alla paga normale.

Gli operai panettieri si dividono in "fissi" e "turnisti". Questi ultimi sono iscritti in una lista al sindacato ed al collocamento. Generalmente i padroni si rivolgono direttamente al sindacato. I "turnisti" sostituiscono i malati, gli operai fissi durante le ferie e le feste settimanali e infrasettimanali.

La qualità del pane viene stabilita attraverso al peso, al tipo di farina ed alle varie specialità.

I forni sono di queste specie: elettrici, a carbone, a nafta.

Le funzioni dei vari operai sono le seguenti: l'infornatore ha la responsabilità dell'infornazione ed aiuta l'impastatore nella "marna"; l'impastatore ha la responsabilità dei lieviti e dell'impasto; il "terzo" collabora sia con l'infornatore sia con l'impastatore; il "quarto", oltre a collaborare con gli altri, deve svolgere la manutenzione delle assi, trasporta il pane dal forno alla bottega, ripulisce, si occupa del carbone, della nafta, della legna, a seconda del tipo del forno; è l'uomo di fatica.

Il porta-pane ha l'incarico di portare il pane a domicilio e se il forno è all'ingrosso di consegnare il pane ai vari rivenditori.

Il lavoro dei fornai è massacrante. Essi hanno orari che arrivano fino alle quattordici ore. Generalmente cominciano a lavorare alle una dopo mezzanotte e continuano, alcuni, fino alle quindici. Da notare che il lavoro notturno è proibito per legge e che la giornata lavorativa dovrebbe avere inizio alle quattro del mattino, per tutte le categorie.

I promessi sposi in Sicilia
Prefazione

Si tratta di uno dei film che De Santis propose invano alla Lux dopo Non c'è pace tra gli ulivi *e la cui concezione risale dunque agli anni attorno al 1950. Il soggetto di 32 pagine dattiloscritte, scritto assieme a Libero de Libero, è preceduto dalla "Prefazione" che qui pubblichiamo e che illustra l'analogia su cui l'idea del film è basata e le ragioni delle varianti rispetto al romanzo. Nel Fondo sono presenti inoltre vari appunti manoscritti fra cui una sintetica cartina della Sicilia con l'indicazione delle sue principali città, disegnata apparentemente dallo stesso regista.*

La trama di questo soggetto è ispirata alle vicende dei *Promessi sposi* manzoniani. Essa è ambientata in Sicilia e si svolge nell'epoca attuale. Scelta del luogo e del tempo non casuale: in Sicilia infatti si possono oggi riscontrare, ancora operanti, quei temi di una società spagnolescamente feudale quale fu quella di tre secoli or sono in Lombardia. Non è stata ambizione dei riduttori – né la nuova ambientazione lo avrebbe consentito – di conservare intatti sia lo spirito sia le molteplici situazioni dell'opera manzoniana. Ciò che ha interessato principalmente è la storia di due giovani contadini, come Renzo e Lucia, obbligati a una serie di peripezie dalla malvagità e dalla prepotenza di un signorotto di provincia come Don Rodrigo. Non meno interessante è apparso lo sfondo umano e sociale entro cui tale vicenda viene a snodarsi, e cioè la possibilità di rappresentare la Sicilia di oggi con tutte le sue classi in movimento, dal povero al ricco; dal prete pavido e opportunista al francescano rappresentante della bontà e della realtà cristiana; dal piccolo "mafioso" locale al potente bandito tipo Giuliano; dai contadini poveri, affamati di terra ai baroni latifondisti. E tutto ciò nell'affascinante quadro del paesaggio siciliano, dal feudo alla città, dalle distese di terra brulla, ai fioriti giardini della costa, dalla pianura alla montagna, dalle sardine del trapanese, alle solfare del nisseno.

Nella presente stesura del soggetto sono stati lasciati, alle persone, gli stessi nomi manzoniani. E ciò per mettere il lettore in condizioni di correre speditamente sull'intreccio senza attardarsi sulla psicologia dei personaggi, la quale rimane pressoché interamente fedele al romanzo.

Le più profonde variazioni alle grandi linee della struttura del romanzo manzoniano sono state apportate nei seguenti punti:

a) fuga di Renzo e Lucia dopo il fallito matrimonio a sorpresa;

b) episodio dell'Innominato.

Non è possibile pensare ad un Renzo che fugge e si separa da Lucia soltanto perché il signorotto locale vuole la stessa donna. Un giovane siciliano d'oggi potrebbe, sì, fuggire dinanzi ad una prepotenza della mafia, ma nessuno gli impedirebbe di sposarsi in un altro villaggio. D'altra parte, dovendosi (per ragioni, soprattutto di censura) eliminare la monaca di Monza, e di conseguenza il primo

inviolabile rifugio di Lucia, non si poteva trovare nemmeno un pretesto per separare le vie di Renzo e di Lucia. Occorreva, insomma, creare una situazione violenta che mettesse il fuoco alle calcagna di Renzo e lo facesse fuggire come un animale braccato. La nostra variante sostanziale consiste nell'avere creato una ingiusta accusa d'omicidio contro Renzo, per cui quando egli fugge, fugge seriamente e senza avere il tempo di guardarsi indietro. Inoltre, le peregrinazioni di Lucia, libere dal pasticcio del convento e della monaca, possono essere più lunghe e più dense d'imprevisto.

Per quanto riguarda la seconda variante, i riduttori hanno ritenuto logico individuare nel bandito Giuliano, onnipotente su tutte le piccole e grandi mafie locali della Sicilia, la figura dell'Innominato manzoniano. Simile a quest'ultimo per l'oscura illimitata potenza, Giuliano non può, d'altra parte, seguirne le vie del clamoroso pentimento. E ciò per due ragioni. Prima di tutto ogni variazione sostanziale al personaggio storico di Giuliano, quale egli è, ce ne farebbe perdere il fascino. Tanto è vero che si è trovato più giusto adeguare il personaggio manzoniano al vivente modello di Giuliano, anziché il contrario. In secondo luogo, un pentimento come quello dell'Innominato dovrebbe condurre Giuliano, logicamente, a costituirsi alla giustizia. Il che non è pensabile sia per ragioni storiche sia perché ci condurrebbe a varianti ancora più serie. Scomparendo la clamorosa conversione, scompare ovviamente il personaggio del Cardinale Borromeo; ma la mancanza di un tale personaggio non turba il corso del racconto; al suo posto interviene un qualsiasi altro fattore benefico, e la sua cristiana eredità viene raccolta e concentrata in Fra Cristoforo. Il rimodernamento della storia trova inoltre pleonastico e anacronistico il personaggio del cardinale quale è descritto dal Manzoni.

Meo Patacca
Presentazione

Privo di indicazioni di date, il soggetto dattiloscritto di 44 pagine dal titolo Meo Patacca *può essere collocato attorno al 1965 sulla base di alcune congetture: da un lato il racconto picaresco del popolano romano che parte con un esercito raccogliticcio per liberare Vienna dai Turchi potrebbe essere stato ispirato da* L'armata Brancaleone*, che è appunto del 1965; dall'altro la "Presentazione" che qui pubblichiamo, con l'allocuzione iniziale "Cari compagni", fa pensare, più che a improbabili interlocutori della sinistra italiana, a una produzione di qualche paese dell'Est europeo con cui De Santis in quegli anni aveva frequenti contatti e a cui probabilmente provò a proporre il film. Il cui spirito è del resto quello tipico di questo periodo: una storia popolaresca di grande impianto spettacolare, ricca di avventure e vicende amorose, ma con un sottofondo morale e politico ed espliciti riferimenti all'attualità.*

Cari compagni,

ritengo necessario di aggiungere al soggetto cinematografico *Meo Patacca* che già voi avete avuto occasione di prendere in esame, i seguenti appunti.

Meo Patacca non è soltanto una storia "picaresca", una "chanson de geste"; ma è, soprattutto, un film che può offrire la possibilità di sviluppare riferimenti all'attualità contemporanea, molto interessanti.

Qual è, in due parole, la vicenda di *Meo Patacca*? Si tratta di un disordinato esercito di popolani che parte da Roma per andare ad affrontare i turchi.

I turchi, bisogna saperlo, sono sempre stati, nella storia e nella tradizione popolare italiana, una specie di spauracchio mitico, il Nemico con la "n" maiuscola, l'invasore barbaro per eccellenza.

Ora, mentre Meo Patacca e i suoi seguaci marciano attraverso l'Italia per andare a combattere questo nemico-fantasma che è a Vienna e che non incontreranno mai, compiono un'esperienza ben più importante che la guerra contro i turchi. Essi infatti percorrono un'Italia divisa in tanti piccoli staterelli, ciascuno dei quali è soggetto agli stranieri; chi dunque vanno a difendere, Meo Patacca e i suoi? Gli italiani o non piuttosto gli stranieri che signoreggiano nel loro paese? Si verifica questa situazione: che un esercito di italiani marcia contro un nemico che non esiste, mentre il suo vero e reale nemico sta in casa. Questa è la conclusione del film.

Ora, mi sembra sia piuttosto facile intravvedere la possibilità di trasferire ai giorni nostri la "morale della favola".

Infatti, nei paesi del mondo occidentale, non si tenta forse ancor oggi di distrarre l'attenzione dei cittadini dai più scottanti e reali problemi che li circondano, cercando di impaurirli con altri spauracchi *irreali*?

Quante volte si propongono – per fortuna soltanto a parole – delle "crociate" contro questi ipotetici nemici che vengono dipinti un po' come accedeva ai temi di Meo Patacca con i turchi come diabolici, feroci.

Per concludere: il film *Meo Patacca* ha due motivi fondamentali di interesse. Il primo di ordine spettacolare: si tratta di un film di massa, a grande respiro, pieno di vicende amorose, pieno di avventure di sapore satirico e picaresco, pieno di tumultuosa vitalità. Si tratterebbe, tanto per spiegarci con degli esempi, di fare qualcosa che assomiglia un po' a *La kermesse héroïque* di Jacques Feyder e un po' all'*Enrico V* di Laurence Olivier; questo per quel che riguarda lo spettacolo.

Per ciò che riguarda, infine, l'aspetto morale e politico il film offre l'occasione di fare un'epopea contro l'assurdità di combattere guerre assurde contro nemici inesistenti, e l'occasione di esaltare la saggezza, la vitalità e lo spirito del popolo.

Quando scrive un regista

Andrea Martini

D'altre terre è il mio sogno stasera:
a memoria narrarmi l'infanzia
Giuseppe De Santis

Un breve racconto giovanile, uno dei tanti che testimoniano l'attenzione per la scrittura, intesa innanzitutto come forma, come esercizio stilistico piuttosto che comunicazione letteraria, e l'inizio di un sorprendente romanzo dell'età matura la cui stesura infranse parte di un ozio forzato. I due esempi qui pubblicati ben rappresentano i poli del percorso letterario di Giuseppe De Santis: un percorso sotterraneo, o meglio carsico, ovviamente intrecciato con quello cinematografico, ma al tempo stesso ricco e indipendente. Poiché gran parte del frutto di questa tensione letteraria – soprattutto per un senso di pudore dettato proprio dalla fortuna del cineasta – resta inedita, solo pochi hanno potuto verificare ciò che molti avevano intuito. Ovvero che dietro l'autore di *Riso Amaro* si celava, come in un palinsesto figurativo, un narratore. Si trattava del resto di un'intuizione ampiamente giustificata dall'incisività e raffinatezza dei testi critici, quelli, sì, ben conosciuti.

Nella fitta rete di relazioni che scrittura cinematografica e letteraria hanno sempre mantenuto in Italia forse più che altrove, il caso di De Santis è paradossale e paradigmatico. Nel cinema di "studio" e di "parola" che dominò senza rivali negli anni '30 (tanto da influenzare per molti decenni il destino della nostra cinematografia, nonostante il neorealismo) i letterati ebbero ampio spazio. Il loro intervento contribuì alla creazione di una lingua, quella dei dialoghi, che fu per molti, come si sa, anche la prima lingua nazionale; ma l'invadenza della parola e la rigidità del racconto compressero creatività e fantasia del linguaggio cinematografico. Per ironia della sorte, oltre che per comprensibile reazione, fu la generazione dei registi più giovani, cresciuti in quel clima, a reclamare per il cinema quella libertà di pensiero e di azione, ma anche di mobilità dell' apparato, che è alla base dell'invenzione di un paesaggio cinematografico nazionale. Giuseppe De Santis, come è noto, fu il primo a rivendicare teoricamente questa assoluta priorità e fu tra i primi, nonché tra i più assidui, ad esercitare nella pratica quell'attenzione al paesaggio che – al di là del rivendicato realismo – era la risposta più evidente al predominio dell'eloquio polveroso e paludato del cinema dei padri. Nessuno stupore dunque se colui che, come cineasta, aveva fatto della liberazione dalla parola una personale religione fosse anche assiduo nel giocare con le parole in una scrittura letteraria praticata come un amore parallelo e mai ancil-

lare. Si deve tenere conto infatti che alla base della cultura di De Santis vi era una profonda consuetudine con la letteratura classica, italiana e straniera. La tentazione di esprimere il proprio "umanesimo", urgenza sentita come primaria già negli anni eroici del liceo, passò innanzitutto dalla scrittura poetica e narrativa. Tanto che molti anni dopo, alle prese con la forma del romanzo, non si abbandonò a strategie "rappresentative" – prevalere dei dialoghi, mimesi del dato evenemenziale –, ma si misurò, forse troppo ambiziosamente, con la complessità di una struttura non lineare, combinando generi diversi e usando in modo spregiudicato i colori del dialetto.

Almeno i racconti appartenenti al fondo recentemente acquisito dalla SNC, una quindicina, tutti compresi tra il '35 e il '40 (anni in cui l'adolescente De Santis si avvicinava in un cammino accidentato alla prima maturità), hanno una matrice sicuramente precinematografica. *Mare*, *La bicicletta di Michele*, *L'album del nonno*, *Sala da ballo*, *Ragazzi*, *Il figlio di Oliviero* sono, da un lato, osservazioni fenomenologiche puntigliose, dall'altro puri esercizi nella direzione di una scrittura pulita, sobria, essenziale. Nella loro versione manoscritta, queste composizioni testimoniano del resto un lavorio continuo, con correzioni ripetute e travagliate, nella migliore tradizione flaubertiana. Si potrebbe affermare che il tratto comune risieda in una partitura quasi musicale dove le parole hanno un preciso valore ritmico snodandosi in assonanze e modulazioni prolungate che sottolineano la libertà del metro. Ce ne danno conferma sia le coeve prove poetiche, tutte improntate a una musicalità ricercata, sia gli appassionati saggi musicali (tra questi *Estetica del jazz*). Rare sono d'altronde le allusioni al cinema e sempre strumentali («la cassiera è cambiata: labbra e occhi storpiati alla Joan Crawford»). E se, dalle poesie, filtrano riflessi privati, nei racconti, anche quelli d'ispirazione familiare, spira un'aria straniante che traduce desiderio di oggettivazione e distacco.

L'attività letteraria di De Santis riprende – senza mai essere stata veramente interrotta – negli ultimi decenni della sua esistenza quando una forzata inattività cinematografica riaccende antiche passioni. Si peccherebbe gravemente, però, se la si identificasse con un sostitutivo, per quanto prezioso, di quella cinematografica. Lavorando alle sceneggiature dei propri film, anche di quelli che non realizzerà mai, e a prove in seguito considerate secondarie e da lui stesso distrutte, De Santis persegue un disegno unitario. Ed è in pratica alla luce di un principio assimilabile a quello dei vasi comunicanti che va considerato il periodo dell'intensa produzione filmica: gli anni in cui il regista-scrittore lascia spontaneamente defluire la propria creatività verso lo schermo senza peraltro rinnegare l'altra vocazione. Le testimonianze fornite dal carteggio con colleghi e amici stanno a provarlo.

Adelaide ultima estate, rimasto inedito per una serie di circostanze (di cui si trova giustificazione, almeno in parte, in lettere, appunti, promemoria), è senza dubbio una curiosa prova d'autore. È subito da dire che il romanzo – nonostante alcune caratteristiche possano, a prima vista, farlo pensare – ha pochi punti di contatto con il cinema di Giuseppe De Santis. Addensata in poco meno di venti-

quattro ore, la vicenda tragica della giovane Adelaide, avvenente e disinibita (secondo modalità che non sono tanto quelle tipiche della gioventù degli anni '70, quanto quelle vitalistico-pagane da sempre idealizzate dal regista), si intreccia a quella dell'affermato architetto cinquantenne Ugo Parenzi e della moglie Rosy detta la zarina, disegnatrice di moda. *Adelaide ultima estate* è la cronaca di una giornata estiva calda e umida della campagna romana in cui i tre personaggi, reciprocamente complementari, corrono verso un destino "eroico" quanto stupidamente banale. E se il sesso è lo strumento dell'ultimo atto di questa presunta perdizione, esso è anche l'unica ragione che rende umani e vicini i tre. La tensione erotica che fu strumento della narrazione cinematografica del regista diventa qui il dato di fondo che collega elementi anodini: l'incipiente decadenza fisica del professionista ormai arrivato al successo, l'esuberanza fisica di una ragazza in cui s'incontrano le culture più terrene tra quelle italiche, la siciliana e la padana; l'esibizionismo di una piacente signorotta di campagna vitale quanto volgare (s'immagini una sorta di Donatella Versace dell'agropontino ante litteram) che gira a petto nudo nel castello-laboratorio in mezzo a sartine e mannequins. Ma l'eros trasforma il quotidiano e il grossolano in tragedia scatenando l'istintività delle azioni, la vitalità trascinante che per un giorno fa del palazzo il teatro di una rappresentazione debordante e barocca, provocando l'urgenza della vendetta di amici e colleghi del padrone di casa non più compiacenti, lasciando fluire umori di ogni tipo che irrorano i corpi. In assonanza con molto cinema desantisiano, resta il valore simbolico dei gesti, soprattutto di quelli sessuali, grondanti fin troppo di significati primi e secondi, come il getto di sperma di tre contadini che insozza il volto di Ugo disteso sulla terra fradicia dopo un temerario quanto inutile assalto.

L'unità di tempo non deve far pensare a tentazioni di descrittivismo minuto, quanto piuttosto a un substrato teatrale testimoniato anche nella divisione in tre parti che identificano altrettanti "luoghi". Del resto la linearità temporale viene continuamente messa in discussione, sia dalle anticipazioni di un'inchiesta a venire, sia dalle digressioni che rinviano al passato dei personaggi arricchito progressivamente. Secondo una logica di approfondimento che è più tipica del narratore che non del romanziere. Infatti, se De Santis non potrà essere considerato a tutti gli effetti un romanziere, non gli sarà negata la patente di narratore. La capacità di ingarbugliare la matassa del racconto per poi tirare d'improvviso i fili è di quelle che non s'improvvisano. Sarà un caso, ma l'assolata campagna somiglia più alle giungle dei narratori sudamericani (García Márquez in primis) che non ai realismi nostrani, più o meno magici. E il teatrino del palazzo con quell'andirivieni di corpi umani e animali – una delle "sequenze" più riuscite dell'intero romanzo – è forse debitore più a reminiscenze figurative che letterarie. Del resto, che cosce, glutei, seni debordanti (non sempre fellininianamente rassicuranti), sessi maschili, braccia, polpacci fossero da sempre nell'immaginario di De Santis lo si sapeva. Stupisce che qui vengano usati come parti scisse di corpi disarticolati, come fossimo davanti a celebri tele novecentesche.

La lettura di *Adelaide ultima estate* non rinvia quindi, potremmo aggiungere "fortunatamente", né a modelli letterari né tantomeno a modelli cinematografici. La sua lettura scorre rapida nonostante alcune pesantezze iniziali dovute a una contestualizzazione temporale che oggi, proprio per la forza della scrittura e l'intensità drammatica, appare anacronistica. Eventualmente il lettore cinefilo potrebbe togliersi il capriccio di rintracciare qualche prossimità nei caratteri e nelle situazioni con aspetti magari trascurati del suo cinema, in un gioco che però rischierebbe di restare faticoso e sterile.

Dalle pagine del romanzo – che, si sarà capito, contro ogni previsione non è un romanzo di idee – si esce con la sensazione che l'autore venga superato dalle sue stesse creature, come quasi sempre succede quando la lettura del testo pone il lettore davanti a una fonte più o meno inattesa di piacere. Che fare? Sembrerebbe logico che, con qualche decennio di ritardo, questo testo venisse, con le necessarie avvertenze, finalmente pubblicato.

Al contrario, per quel che riguarda gli altri scritti letterari e poetici, un lavoro scrupoloso s'impone. Sistemazione e ricostruzione dei testi e della storia testuale sono operazioni imprescindibili per una resa adeguata di questa parte delle opere di De Santis che era nota fino ad oggi solo agli amici più intimi e a pochi fortunati studiosi.

Mare

Giuseppe De Santis

Una delle numerose stesure di questo breve racconto, scritto da De Santis probabilmente nel 1935, a diciotto anni.

Ogni anno, questo paese di mare ci ospitava un mese lungo l'estate, poiché non essendo molto lontano da quell'altro paese di sangue, i cugini potevano venire, uno alla volta, a stare qualche giorno con noi. Con loro poi ci ricambiavamo passando un certo periodo di tempo nella casa della selva costruita da mio nonno, rimasta a loro quando noi eravamo emigrati in città. Nella selva, di sera, i cavalli distesi nei recinti avvertono il mare vicino, si chiamano coi nitriti, qualcuno più estroso con la femmina rasentando il bosco raggiunge la spiaggia; vi si addormentano, ritornano al mattino, indolenti e distratti, col mare negli orecchi, la luna negli occhi. E tutto il paese è favoloso, con gli uomini che rapiscono sui cavalli le donne come Cryse di Galilea.

Ma quell'anno in villeggiatura ci annoiammo dalla mattina alla sera: i cugini giunsero tardi, perché erano arrivati cavalli nuovi da domare e alcuni carbonai gelosi ci avevano bruciato il bosco fino al fiume. Alla spiaggia le donne in costume camminavano sulla punta dei piedi, e gli uomini andavano in giro coi calzoni corti come le femmine; a discorsi esauriti si arrivava a parlare talora anche di piedi senza ritegno, ché tanto erano un affare di tutti i giorni. Ricordavano il mare [...] i brevi soggiorni dell'infanzia, quando vi arrivavamo sui carri col nonno e si faceva colazione sulla sabbia con grandi tovaglie bianche.

I cugini, provinciali, erano conosciuti in paese, ma la gente che veniva da fuori per la villeggiatura li metteva sempre in apprensione, sicché mitigavano quei modi bruschi inventati coi cavalli e timorosi si intromettevano raramente nei discorsi: nel mare poi ridiventavano esperti ed antichi.

Aspettavamo la notte. Marina veniva da lontano col ricordo della città e un desiderio vano di festa e di luci. Potevamo allora scappare con le biciclette lungo il litorale in un paese vicino, dove Marco conosceva i padroni della pensione e ci si poteva fermare anche senza soldi.

La pensione era sempre in subbuglio. Vi arrivavano ufficiali con mantenute scollate e disinvolte, famiglie con diecine di figli, e un padrone non vi era mai fisso, cambiava ogni anno.

Vi trovavamo sempre Rosina, professoressa di storia, con gli occhiali, faceva il bagno senza toglierseli e al sole il suo corpo, bianchissimo, non diventava mai ne-

ro, restava rosso e spellato come una grossa piaga. Nelle notti quando c'era ballo in pensione, che nessuno badava a noi, essa ci invitava nella sua camera deserta senza preferenze per alcuno. Noi compravamo le gazzose dai camerieri a metà prezzo; nel buio gli scoppi, il rumore leggero dei bicchieri incitavano Rosina al riso. Al ritorno il mare con le luci sembrava sempre un pavimento lustrissimo da ballare.

Un giorno arrivava la squadra e in breve tutto il litorale odorava di soldati. La sera era la festa del mare felice delle luci e delle navi. Uscivano le ragazze tutte, più belle, a due a tre sottobraccio, qualcuna pretenziosa con la mamma, e un marinaio biondo con gli occhi azzurri lo trovavano sempre. Allora Rosina era irreperibile, o s'incontrava di notte per il mare in barca con qualche ufficiale.

In queste sere non andavamo alla pensione. Marco si stendeva in una barca vicino al mare e pensava: perché Marina non ha una casa su un lago... Vedevamo il faro lontano, sulle antenne i segnali rossi fra le navi. Marinai ritardatari a quell'ora affittavano barche per ritornare a bordo. A noi da lontano un amore infantile rimordeva: salpavano navi nei sogni, e segrete acque e lontani viaggi, un marinaio sempre a poppa a scrutare.

In una parte del mare, distante, c'era accanto un lungo viale alberato con tanti villini. D'autunno, che tutti se n'andavano, il viale rimaneva a giuocare le foglie su e giù per la marina. D'inverno invece, che il mare arrivava lontano sulla spiaggia e i signori non c'erano, i pescatori vi stendevano le reti; a primavera, poi, si trovava come sognato a guardare il mare lontanissimo, la spiaggia lunga, dove forse prima ancora di venire ci sognava l'estate.

In comune i signori vi avevano costruito un villino, dove dentro ci giuocavano a tennis, si andava sui pattini, e ci si facevano anche i capelli.

Era un mondo fiabesco e lontano: la sera le ragazze scendevano dai villini a fare giuochi per il viale, andavano in bicicletta, camminavano sottobraccio cantando, e Marco non voleva mai tornare a casa. Più forte era allora il desiderio di Marina.

Qualche sera venivano sulla spiaggia a suonare quegli altri anche del mare, ma le ragazze non si muovevano mai, perché i signori non volevano fare amicizie per le figliuole.

La mattina le vedevamo fare il bagno tutte insieme, con cavalli di gomma, oche e sandolini. I cugini avrebbero voluto spiegare come per montare a cavallo non vi fosse bisogno di sella, o per correre non occorressero le briglie; ma non si stava mai bene, perché dagli ombelloni ci arrivavano addosso sempre certe occhiate: aspettavamo la sera per sbarcare come banditi. Una ragazza veniva dal viale a cantare sul mare. A lei si aggiungevano altre, e cantavano e intrecciavano danze: riandavano a un'antica favola.

Una notte al villino illuminato vi fu una festa. Dal mare lontano, tutto luci, apparve montato nel cielo, come una grande famiglia di stelle. Stampavano le risa sul mare, per la spiaggia come un richiamo. Restammo tutta la notte a guardare il mare. All'alba vennero le ragazze a sciogliere il voto sulla spiaggia, leggere, vestite di bianco, s'accompagnavano come in un sogno: salirono addormentate in cielo.

Così trascorreva l'estate. Marina era partita. Giungevano fotografie in costume per il mare, sugli scogli. Marco diventava taciturno.

Adelaide ultima estate

Giuseppe De Santis

Pubblichiamo, per gentile concessione di Gordana Miletić De Santis, le prime 4 cartelle delle 193 che compongono il romanzo inedito di De Santis.

Quando la vide, d'improvviso dietro la curva, frenò col piede a stantuffo, come faceva sempre in questi casi, per non sbandare. Finché la macchina, una Jaguar quattro e due, pagata circa quaranta milioni tra annessi e connessi, non si fermò: sicura di sé e della sua compattezza.

La ragazza per raggiungerlo galoppò ciabattando sull'asfalto, di sghembo, come una puledra. Si trascinava dietro un pesante sacco di tela blu, di quelli in dotazione nella marina americana, acquistato in chissà quale mercato di stracci o avuto in prestito da qualche suo giovane amico.

Era in un bagno di sudore. Veniva avanti come fosse uscita dal mare in quel momento con tutti i vestiti addosso: le gambe nude color miele, i capelli biondi raccolti dietro la nuca in treccine sottili e morbide.

«Firenze?» chiese tra l'affanno della corsa e un sorriso felice, aperto sui denti smaglianti.

Ugo assentì con un furbesco movimento di testa. Le aprì la porta con una mano inguantata, allungandosi con lenta e calcolata eleganza dal suo posto di guida.

Ma la ragazza non lo guardò neppure, o almeno così gli sembrò. Scivolò in tutta fretta sulla pelle del sedile odorosa di cinghiale, abbandonandosi subito, con un gran sospiro, sullo schienale. Chiuse gli occhi, riversando la testa indietro; quasi avesse, finalmente, trovato un letto da tanto tempo desiderato per gettarvi sopra il suo corpo traboccante di caldo, di stanchezza, di sonno.

La macchina ripartì pattinando lentamente. Poi aggredì l'asfalto del raccordo anulare, ruggendo così forte da sembrare che da un momento all'altro dovesse sollevarsi in volo come un aereo.

L'uomo affondò un dito su uno dei tanti tasti del cruscotto di radica di noce, estrasse da un contenitore di ottone lucente una sigaretta e l'accese. Non fece neppure il gesto di offrirla alla ragazza, vedendola così assorta nel suo riposo: sembrava che non fosse salita in quel momento, ma che stesse lì chissà da quanto tempo, e ora si fosse addormentata per un improvviso languore sopraggiunto dopo un lungo accoppiamento d'amore.

Chiuse i vetri per evitarle i rumori molesti della strada e, premendo su un altro dei tanti tasti del cruscotto, inserì l'aria condizionata che cominciò a filtrare nella macchina insinuandosi nel corpo di lei come il siero inebriante di una droga. Ugo vide infatti che il suo respiro si faceva più leggero, la sua bocca si apriva ad un sorriso sempre più sereno, finché le sue palpebre si abbassarono estasiate.

Fumando la guardava di tanto in tanto, ma senza osare disturbarla. Misurava la sua bellezza, frugandola con sguardi furtivi tra la camicetta elegante ma da pochi soldi, completamente aperta sulle poppe prorompenti, tra le gambe divaricate che la minigonna di seta, non rimboccata da quando si era seduta, lasciava nude quasi sino al sesso.

Rifletté che se avesse d'improvviso aperto un finestrino, il vento avrebbe potuto agevolmente sollevare l'ultimo tratto rimasto coperto, e lui sbirciarle le mutande: il colore, la fattura, la grandezza. Si guardò intorno, più volte, intimorito che qualcuno sulla strada potesse sorprenderlo nella sua segreta libidine. Ma era un pensiero assurdo con la sua Jaguar lanciata ormai a centocinquanta all'ora.

Così come assurdo gli sembrò quello che vide quando ritornando con gli occhi su di lei s'accorse che il suo desiderio era stato esaudito senza l'intervento del finestrino.

La ragazza, scivolando sempre più sul sedile, per meglio distendersi, aveva inavvertitamente scoperto anche quel poco ch'era rimasto nascosto. Ed ora il suo pube era là, senza altro indumento che la propria pelle, nuda, impudica, con un pelo rado, e tenero, distribuito alla rinfusa, come fosse sbocciato da qualche mese appena, e non avesse avuto il tempo di crescere a dovere.

Ugo non credeva ai propri occhi. Pensò ad un momento di allucinazione, dovuto al caldo nebbioso d'agosto che gli era pesato addosso per tutta la mattinata, sotto il sole asfissiante del cantiere e nel giro estenuante dei negozi per scegliere e ordinare questo o quel materiale da costruzione e d'arredamento.

Si passò un attimo la mano inguantata sulla fronte, scosse forte la testa come per risvegliarsi, rallentò la corsa, trattenendo la macchina a una velocità tra gli ottanta e i cento che gli avrebbe consentito di seguire la strada e allo stesso tempo di tenere d'occhio la ragazza.

Poi ritornò su quel pelo.

Cercò una posizione migliore per guardarlo, non più di profilo, ma chinato in avanti sul volante. Così riusciva a vederlo quasi di fronte. Bello, bello, e delicatissimo: tra qualche tempo, presto, molto presto, sarebbe stato più folto e arruffato: tutto da scapigliare!...

Quanti anni poteva avere? Certo quella peluria sembrava fatta apposta per ingannare. L'uomo ne ricordava un'altra, quella di sua figlia a dodici anni, cresciuta dove sì e dove no, proprio come i ciuffi d'erba male attecchiti di un prato all'inglese, così buffa che spesso ne ridevano insieme, quando per caso si trovavano in bagno nello stesso momento, e Monica gli si mostrava come lui l'aveva abituata sin da bambina, senza pudore, libera, casta. Ma quella ragazza, con

quel viso, quelle tette, quei coscioni, già tutti maturi non poteva essere un'adolescente. Doveva avere almeno vent'anni, se non di più.

La strada purtroppo lo richiamava continuamente ai suoi doveri di guida, e lui non faceva mai in tempo a guardare per più d'un istante nell'incavo delle cosce. Per soddisfare anche questo suo desiderio avrebbe dovuto abbandonare il volante, insinuare la testa quasi sotto il cruscotto, e ammucchiarsi su se stesso come un bevitore di fontanella.

Era un'acrobazia pericolosa con tutto il traffico che si muoveva sulla strada. E, prima di tutto, terribilmente ridicola: lui, a cinquant'anni suonati, architetto e arredatore tra i più noti di Roma, ridotto allo stato di un guardone da giardini pubblici; lui, conteso dalle mogli dei più bei nomi tra gli alti funzionari dello Stato e del Parlamento italiano per la sua abilità, il suo buon gusto, la sua fantasia, lui, che con un sorriso galante, sempre pronto sulle labbra, riusciva a smontare, come nessun altro del suo mestiere, la volubilità delle sue clienti altolocate, e a ridurle con intelligenza, pazienza ed ironia, alla sua volontà di professionista alla moda, lui, si perdeva ora dietro una patacca qualsiasi, una fregna da autostop.

Che gli succedeva? Ebbe disprezzo per sé stesso. Si disse, tuttavia, che se proprio bisognava guardare – visto che oramai ci si trovava – avrebbe potuto far finta di accomodarsi ogni tanto sul sedile e tendersi col corpo verso la ragazza, accontentandosi di rubare con gli occhi tutto quello ch'era possibile.

Finché non scoprì lo specchietto retrovisore, posto in alto proprio in mezzo a loro due. Doveva sistemarlo soltanto in direzione dell'oggetto desiderato, e allora, finalmente, senza acrobazie e pericoli di ogni genere quello spacco sarebbe stato suo. Cenno al cinema, pensò: lo schermo dinanzi a lui, e lui comodamente seduto in poltrona a godersi lo spettacolo. Uno spettacolo a una sola immagine, è vero, una immagine inanimata e fissa per giunta, senza alternativa di altre inquadrature. Ma era meglio di niente; e in un baleno lo realizzò. [...]

Legami di terra
Ingrao, de Libero, Purificato e gli altri

Marco Grossi

Premessa

Avviare e affrontare un percorso alla scoperta delle radici esistenziali di Giuseppe De Santis attraverso il carteggio dei conterranei con il regista è di per sé limitativo, data l'essenza del carteggio conservato presso il Fondo, composto esclusivamente da missive indirizzate a De Santis e, quindi, dimezzata testimonianza di legami, affetti, riflessioni "a due".

Ma è un viaggio comunque affascinante, poiché la mancanza della controparte ci spinge a scrutare con maggior insistenza e cura tra le righe (è proprio il caso di dirlo), per tentare di svelare l'essenza di quell'ancoraggio territoriale, di quei rapporti di amicizia, della loro vera natura, della solidità del loro fondamento.

Ed è, inoltre, un percorso limitativo a causa della non compiutezza dell'epistolario. Il Fondo De Santis è costituito da quella corrispondenza che nel corso dei decenni il destinatario aveva scelto di custodire (o che non aveva smarrito, ipotesi probabile). Ma già questo la dice lunga sulla preziosità del materiale che stiamo per esaminare, risultato di una selezione affettivo-contenutistica che ci porta a leggere questi scritti con ancor più necessaria accortezza. È come se De Santis avesse voluto facilitarci il lavoro, serbando solo ciò che meglio poteva essere elemento della nostra analisi-studio.

Queste lettere, scritte tra il 1939 e il 1972, svelano tracce dell'Italia di quegli anni, raccontano le passioni e i timori di un gruppo di giovanotti di provincia poi divenuti uomini, lasciano trapelare quella complicità che deriva dal comune vincolo culturale e geografico.

I documenti oggetto della nostra analisi furono redatti da quel gruppo di giovani che il critico Antonello Trombadori definì benevolmente «fondani sfottenti», per la vivacità intellettuale e l'affabile baldanza. A partire dagli anni '30 prima Libero de Libero[1] e poi tutti gli altri, sotto la sua ala protettrice, incominciarono a trasferirsi da Fondi a Roma frequentandone i luoghi culturali, intrecciando rapporti con i più brillanti e vivaci intellettuali di quegli anni, allo stesso tempo serbando un'intensa frequentazione, uno speciale affiatamento conterraneo, nella condivisione di comuni speranze artistiche e politiche. Quegli intellettuali erano, oltre al già citato de Libero, Giuseppe De Santis, Domenico

Purificato[2], Pietro Ingrao[3], Dante Di Sarra[4], Leopoldo Savona[5], Guido Ruggiero[6], Felice Chiusano[7], progenie di una terra a vocazione prevalentemente agricola, generazione forse irripetibile che fu in grado di affermarsi significativamente nella storia culturale italiana del '900. L'origine di questi giovani e la loro misura d'ingegno indusse Togliatti a battezzare Fondi «una piccola Firenze».

> La Fondi in cui sono nato, la Fondi che ricordo e di cui sono fatto, è la Fondi ancora oggi contadina, con alle spalle queste bellissime colline degli Aurunci e di fronte, a sette, otto chilometri, il mare[8].

Così si esprimeva De Santis, a metà degli anni '80, nei confronti della sua città. Una dichiarazione che è rivelatrice di un nesso fortissimo, diremmo di "consanguineità" tra uomo e città natale (la Fondi «di cui sono fatto»), avvertito sin dalla giovinezza. Lo conferma uno scritto di Libero de Libero del 1950, in cui il poeta di *Ascolta la Ciociaria* metteva a nudo il proprio attaccamento e quello del giovane regista alla terra d'origine:

> Ciò che più ci legò in quel tempo fu la passione che anche lui portava alla scoperta, alla conoscenza del territorio natale e della gente che ci somiglia: la Ciociaria e i ciociari. Era, è una passione non accecata dalla contemplazione o dalla magnificenza di quei luoghi, oppure da un elogio remissivo; essa invece si esercitava storicamente per ricercare le ragioni più segrete che avevano relegato la Ciociaria in seno alle regioni circonvicine nelle quali i passeggeri distratti la confondono, sicché per secoli essa è rimasta fuori della storia con quella sua bandiera di logoro fazzolettone che ogni tanto sventola sulla rocca di Frosinone [...]. Si trattava di fissare le mappe catastali per allora, di ristabilire le distanze tra luogo e luogo, di sapere tutti i perché la gente ciociara e noi eravamo fatti in un modo che nessuno ha mai spiegato e detto, rappresentato, discusso o, meglio, fissato in un quadro, in un poema, in un romanzo[9].

E nella loro attività artistica questi simpatici e intrepidi «fondani sfottenti» (e in questa definizione includiamo anche Pietro Ingrao, nato a Lenola, a pochi chilometri da Fondi) si faranno interpreti e testimoni proprio di questo modo di essere di cui scriveva de Libero.

Un'ulteriore asserzione di questo intenso rapporto del regista con la propria terra viene da Pietro Ingrao, che racconta come De Santis fosse

> in sintonia con Fondi. Non solo quel lago, quella riviera. Fondi era casa sua: la riconosceva e sentiva così. [...] C'era una simbiosi con la sua terra che gli anni romani non hanno mai scalfito[10].

Peppe, salvami!

L'unica lettera[11] rimasta di Domenico Purificato a De Santis è anche la più "antica" del Fondo tra quelle datate (e databili). Risale infatti al 20 luglio 1939, è spedita da Fondi e redatta in «un'afa che non ha precedenti». Tutto lo scritto è all'insegna dell'impellenza, dell'immediatezza. Purificato, giunto da poche ore a Fondi (proveniente quasi certamente da Roma), sfoga in quelle nervose righe

Un gruppo di amici in casa Arnheim (1940). Si riconoscono, da sinistra a destra: Pietro Ingrao, Domenico Purificato, la signora Arnheim, Massimo Mida Puccini, Giuseppe De Santis, Bruno Moser, Gianni Puccini, Massimo Girotti e Rudolf Arnheim

tutto il senso di oppressione che ormai sembra soffocarlo. È lui stesso, nell'incipit, a spiegare il senso di quell'urgenza: «Mio caro Peppe, se Menico si decide a scrivere in tanta fretta vuol dire che non sta bene e che qualche cosa gli brucia dentro». La città è descritta metaforicamente come

> un inferno dentro e fuori, nell'anima e nelle case, nel cervello e nelle strade. La peggiore Fondi che si possa immaginare l'ho trovata io. A meno d'un giorno dal mio arrivo ti dico che non ne posso più.

Il perché è presto detto. Sulle prime, il riavvicinarsi alle cose natie risulta piacevole, quasi facendo assaporare un senso di novità.

> Invece a meno d'un'ora dall'arrivo, guarda e riguarda, il gioco risulta vecchio, vieto, quello che ci ha dato tante cose belle, ma che ora non basta.

È il senso dell'insoddisfazione a prevalere, la consapevolezza che ciò che ha contribuito a far crescere sogni e radicare amicizie ora può diventare una gabbia, anche per i sentimenti:

> Ora forse è tempo di vivere pienamente, più che ogni altra, la nostra esperienza d'amore, e Etta[12] non c'è, e se pure è vicina ti tocca render conto agli altri di ogni tuo passo fuori di casa.

I genitori, con la loro «vigile cura», sembrano sopire involontariamente i suoi desideri, e il passare delle ore gli rende la sofferenza «più matura e pungente». Il

lavoro «non va avanti come era nei nostri pensieri», in uno stato di «confusione spirituale e mentale» e di «disagio continuo e insostenibile». Ed è a questo punto che il racconto di questo insostenibile disagio si tramuta quasi in urlo, in lacerante richiesta d'aiuto: «Peppe, interessati di farmi tornare a Roma! Non che tu non l'abbia fatto fin qui, ma abbi premura, e salvami!». L'unico aiuto immediato potrebbe giungere dal contatto con un amico, ma anche questo sembra non bastare:

> Ho visto Pietro [Ingrao] stamattina. Ma stamattina era un'altra cosa: era l'inizio della giornata; ora invece è la fine, ed è l'ora che volge il desio ai naviganti. Abbiamo salutato insieme Vincenzina. Stava molto bene e ha gioito quando Pietro le ha detto che sabato forse scapperai quaggiù. Che c'è di vero in questa notizia?.

Purificato confida pertanto nell'arrivo a Fondi del "caro Peppe", per lenire il deserto delle sue emozioni. E il pensiero corre all'amico, immaginato nella sua non invidiabile «solitudine romana». Roma, dunque, città desiderata perché accogliente e viva, ma allo stesso tempo eremo desolante nell'assenza di conterranee amicizie. I «tanti abbracci da Menico» che sigillano in chiusura la missiva sono un ponte lanciato in attesa di un indispensabile contatto umano.

Dell'amicizia

L'epistolario tra De Santis e Pietro Ingrao è stato probabilmente considerevole, in particolar modo negli anni giovanili. Ne sono testimonianza le lettere conservate dal regista (sei)[13], che abbracciano un arco di circa dieci anni. Le prime due non recano impressa la data e sono conservate prive della busta con il timbro postale, ma è evidente che sono attribuibili agli anni '30. I due si conobbero agli inizi di quel decennio grazie alla comune frequentazione di studenti fondani presso il liceo Vitruvio di Formia, dove era iscritto il lenolese Ingrao.

Nella prima, fluviale missiva[14], scritta da Lenola presumibilmente durante l'estate, il "tema" affrontato è «l'avvenire della nostra amicizia». L'occasione – lo ricaviamo dalla risposta di Ingrao – è data da una precedente lettera di De Santis all'amico, in cui si esprimevano dubbi sulla durata del rapporto tra i due. Ingrao preferisce aspettare prima di rispondere, consapevole dell'importanza dell'argomento, «per lasciare coagulare le prime impressioni e darti il meglio, il pieno di queste mie primizie di vacanze». Dal proposito di voler trattare la cosa con «maggiore serenità», intuiamo che lo scritto dell'amico era probabilmente pervaso da un impeto e una preoccupazione notevoli. Ed emoziona pensare a due studenti universitari[15] che si appassionano nel soppesare attraverso un rapporto epistolare le ragioni e la consistenza di un'amicizia.

Quella di Ingrao è molto più di una semplice constatazione:

> Io credo [...] che la nostra amicizia si basi su una conoscenza scambievole (anche di una certa profondità) risultato dei parecchi anni che abbiamo passato insieme. Conoscenza che ci unisce, come è quasi sempre, ad una certa reciproca comprensione e, vada la parola

tutta, tolleranza. Io credo che questo sia molto quanto ad amicizia; e garantisce la possibile durata. È vero che forse stiamo insieme per non star soli, ma che altro è l'amicizia se non la volontà di non essere soli? Insomma, io vivo, e vivendo sento il bisogno di far partecipe, di sentire al più possibile pulsare un altro. Gli infiniti casi della mia giornata io sento il bisogno di raccontarli, di cercare di riviverli, ripensare a doppio, se mai di difenderli. [...] Con chi potrei farlo se non con chi oramai per una consuetudine di tanti giorni è capace di capire questo materiale, comprenderlo e se mai giudicarlo? Ad uno qualsiasi che non sia un amico, a questo altro tale quella materia suonerebbe estranea, sorda.

Conoscenza scambievole, reciproca comprensione, tolleranza: sono le parole d'ordine, le robuste fondamenta di un rapporto intenso che durerà per decenni, interrotto solo dalla morte di De Santis nel 1997. Qualche pagina più avanti Ingrao torna proprio sul tema precedentemente affrontato:

È naturale che questa comprensione si viene creando su una certa affinità di temperamento e di interessi. È probabile che tra noi ci sia. Tra me e te per esempio.

L'invito che rivolge all'amico è quello di non farsi sopraffare dall'inquietudine, di non temere la fragilità del loro affiatamento:

Io sono convinto che ancora a tutt'oggi un certo piano di interessi (quindi di lavoro) insieme esiste, solidificato da quella conoscenza e comprensione di tanti anni. Domani forse i nostri interessi varieranno di parecchio ed allora io non esiterò a opporre la diversità, ad attaccare i tuoi interessi, se contrari. Oggi, ti ripeto, ancora non ho questa impressione.

Per poi concludere pacatamente la riflessione: «[...] e questo è certo un momento di una certa importanza nella nostra amicizia. Ma ci vuol pazienza, aspettare che si chiarisca».

Nella prosecuzione della lettera Ingrao cerca di approfondire maggiormente il significato, l'importanza irrinunciabile di un rapporto di amicizia. Movendo dal particolare – il loro legame – si inoltra in considerazioni universali di intenso acume:

Gli uomini vivono e cioè patiscono, sono agitati continuamente dai loro desideri [...]. Passioni che non si soddisfano o si soddisfano in misura inadeguata. Molta parte della nostra vita si ritma su questa insoddisfazione. Allora il piacere di riviverle, viverle con gli amici. Con chi per lo meno siamo sicuri ci starà a sentire e, noi speriamo, soffrirà della nostra stessa sofferenza e godrà della nostra stessa gioia.

Successivamente si sofferma sulla necessità di

una cautela nel giudicare uomini e cose (quella che io chiamo oggi "religione", senso della infinità della vita e della mia finità); un comune interesse ad una certa ricerca umana, desiderio di scrutare gli uomini, desiderio di osservazione e di riflessione. Naturalmente temperamento ed interessi cambiano, si spostano con lo spostarsi della nostra vita nel tempo.

Traspare, proseguendo nella lettura di queste righe pacate e allo stesso tempo dense, un certo afflato di religiosità, che certamente stupisce conoscendo il profondo laicismo del futuro Presidente della Camera dei Deputati[16]:

> Credo che oltre questa vita di cieco desiderio (il proprio io di ogni persona, dici tu), che non mi dà nessuna certezza e mi sembra un continuo morire fino all'attimo vero e pesante della morte fisica, ci sia un'altra vita, un [...] qualcosa, che noi uomini pensiamo come eterno e duraturo.

Dal tentativo di ragionare su un sentimento alla constatazione di una comunanza di accenti e di richiami percepita tra le pagine di una letteratura divorata in quegli anni giovanili il passo è breve. E non può non saltar fuori quel Giovanni Verga che tanta influenza avrà nella formazione intellettuale dei due e che, successivamente, sarà la fonte delle elaborazioni teoriche pre-neorealiste per il gruppo della rivista «Cinema»:

> Se cercherai una rappresentazione efficace, con le debite diversità di passioni e di oggetti, ti prego di leggere il *Mastro don Gesualdo* di cui ti parlavo. Credo che Verga sia quello che abbia saputo vedere con più acume in questa nostra vita meridionale. Ho letto qualche pagina di Faulkner; non mi fa tutta l'impressione che a te, o almeno direi: lo conosco, non mi sorprende. È giusta però la tua osservazione: c'è una materia ed un atteggiamento che mi interessa e mi suscita subito una moltitudine di echi.

Lo scritto si conclude con riflessioni più contingenti: lo studio metodico («il meglio della giornata è nello studio e nelle osservazioni che riesco a fare, qui in casa»), il rimedio per affrontare le difficoltà («il comune consiglio però è sempre uno: stringere i denti! E aver pazienza»), la piacevole opportunità di poter «meditare e osservare, nel cuore di una natura che mi è sempre cara, o quasi [...]».

Ingrao si accomiata con una preghiera: «Cerca di rispondere appena puoi perché qui, ne avrai esperienza, la posta è come un vero regalo». L'urgenza dello scambio epistolare, ancor più nella natia Lenola, è rimarcata con forza.

Ma ciò che ancor più sorprende è l'affermazione finale: «Menico [Domenico Purificato] non l'ho più veduto e non l'ho cercato nemmeno, perché volevo esercitarmi, pur soffrendone, a star solo [...]». È un epilogo melanconico, che restituisce il senso di una necessità quasi inconcepibile: l'esercizio della solitudine, forse chiave di volta per meglio affrontare le non prevedibili e spiacevoli avversità della vita.

La corrispondenza tra i due amici continua anche durante il periodo del servizio militare di Ingrao. Nella lettera successiva infatti, scritta dall'«esilio» di Civita, questi racconta di monotone «militari domeniche» rese più lievi dalle missive del caro Peppe («il piacere della tua lettera, oltre quello solito che dà lo scritto di una persona cara è anche, più di tutto, piacere per l'invito alla discussione»).

È uno scritto imbevuto di passione letteraria. Gogol, Vittorini e Kant (in riassunto) sono il «migliore antidoto contro il grigio di Civita»; la letteratura è intesa come interlocutrice delle riflessioni giovanili («il "tuo" *poeta*, Gogol-Flaubert [...]: tutti e due uomini, tutti e due poeti: l'uno più attuale, vicino a noi, l'altro più lontano nella storia, ma ambedue persone che comunicano con noi, interlocutori nel nostro discorso») e come necessità di riempire i giorni, altrimenti sciupati. Lo si comprende da frasi come questa:

Cerca di farmi avere presto [...] gli altri volumi di Gogol. Il quale Gogol mi ha toccato meno di quanto aspettassi. È come un mare senza confini ed ordine. Sembra solo del materiale. Ho il sospetto che sia come tradurre Manzoni: rischierà tradotto male di ridursi a un fatto banale, svalorendosi, confondendosi, morendo o nascendo, come tu vuoi, quello che nel testo è ritmo. Aspetterò gli altri volumi e ne riparleremo.

Ingrao, riferendo di una visita fattagli da Elio Vittorini, coglie l'occasione per riferire a De Santis le impressioni avute dalla lettura dell'ultimo romanzo di questi («varrebbe la pena discuterne a lungo»), di cui non riferisce il titolo: «È un bel libro», afferma. «Nei momenti migliori lo trovo figlio di questo affetto umano, figlio di un nuovo orizzonte». Rigo dopo rigo l'analisi di quel testo letterario si fa sempre più accurata:

Gli episodi che mi piacciono? Quello delle arance, ma ancora troppo *scoperto* stilisticamente [...]. Più mi piace la visita agli ammalati: il buoi, le voci che si sentono, le cose che dicono, la successione nel tempo. Lontano figlio di Verga; figlio moderno.

E ancora, si sofferma sulla «ricchezza delle prime pagine e delle ultime; leggermente confuse, astratte le prime; perdute nei simboli (difficili per me) le ultime». E in chiusura:

In ogni modo quelle fatiche di stile, ripetizioni, singolarità di dialogo, liricizzamenti, mi sembrano pecche minori. Se ne libererà. Son cose più facili a risolvere.

Ma all'opportunità, stimolante, di far critica letteraria per corrispondenza occorre pur mettere un freno:

Basta per questa volta. Quanto varrebbe fermarsi su ogni parola qui detta, su ogni parola della tua: *documento*, *testimonianza*, ambizione di critica ecc. Perché succede che non lo facciamo una volta insieme, con le giuste condizioni di tempo e di luogo? Scripta manent verba volant.

Il pensiero, in chiusura, corre ad un altro amico lontano:

Salutami tutti. Leggo parole lusinghiere di una mostra di Menico. Immagina tu con quanto piacere. Ma perché non me ne scrive niente. Voglio conoscere tutti i particolari, i successi, gli insuccessi.

E quel desiderio è indizio di un affetto mai sopito, nemmeno dalla lontananza geografica, per gli amici conterranei.

Nella prima lettera di cui abbiamo la datazione certa (18 ottobre 1942) Ingrao paragona «l'autunno splendido» di Lenola con quello ferrarese. Questo indizio ci fa ritenere che la lettera sia stata spedita al «Carissimo Peppe» sul set di *Ossessione*. Altri sono i riferimenti a quel film, e a nuove storie da sceneggiare insieme: «*Ossessione* si fa aspettare. *Jeli*[17] riposa, pensiamo a *Billy Budd*: ma è così difficile: fammi sapere qualcosa dei pensieri di Luchino». Scorgiamo anche un ringraziamento che di primo acchito può sembrare alquanto strano: «Ho avuto i

Foto archivio Egidio Daniele

Il regista ad una mostra romana di Domenico Purificato (1950). Da sinistra: Nino Peppe, Guido Ruggiero, Marcello Di Vito, Domenico Purificato, Pietro Ingrao, Dante di Sarra, Libero de Libero, Giuseppe De Santis, Leopoldo Savona; in prima fila: Oddino e Adelmo Purificato

soldi, ti ringrazio di esserti ricordato». Deve trattarsi verosimilmente del compenso che spettava ad Ingrao per aver partecipato alla stesura della sceneggiatura di *Ossessione*. De Santis avrebbe incalzato la produzione per accelerare i tempi e spedire i soldi all'amico.

Dal paesaggio ferrarese si ritorna all'entroterra ciociaro. Ingrao, immerso nel lavoro («lavoro molto. Lo sai: quando si lavora molto si vedono i fatti, si vede anche quanto ancora hai da lavorare») quasi rimprovera a De Santis le prime, lunghe assenze dal territorio natio: «[...] Sai che è troppo breve il tuo passaggio qui e non riesci quindi a dare piena adesione alle cose che pure ti incantano nella loro semplice vigoria». Poi si sofferma a descrivere le emozioni che suscitano in lui quei luoghi:

> quella febbre, quella vera inquietudine che nemmeno lo splendore dell'autunno dei nostri paesi riesce a calmare: che calma vibrazione invece nelle cose della natura, che rigore, che serenità; [...] l'intensità che hanno i colori dei nostri paesi, anche un paese spoglio come il mio.

E sollecita un immediato ritorno di "Peppe", sentito come un'esigenza inderogabile:

> Saluterò Fondi per te. Ma tu cerca di venire più presto che puoi. Più presto che puoi. Dio creò il mondo, ma poi ci mise l'uomo: credo che nemmeno l'autunno ferrarese possa consolarti (come non consola me) di una splendida scena vuota e dispensarti dal cercarlo. [...]

Io avrei tanto piacere che tu tornassi presto; disposto ad occuparmi di te come chiedi. Difficile dirti qualcosa del tuo stato d'animo, senza averne discusso pacatamente con te.

La speranza di incontrarsi presto a Fondi o a Lenola si dissolve razionalmente pensando a ciò che invece sarà:

Discorrerei tanto volentieri con te, in questi luoghi e in questo silenzio che invitano a passeggiare e a ragionare con calma. Lo faremo invece a Roma tra autobus e telefoni, appuntamenti, cinema ecc..., e tu che diventi una persona importante. Allora saremo costretti a sfruttare i due passi tra il cinematografo in cui siamo stati a vedere l'ultimo film e casa.

Nel giovane intellettuale lenolese sembra esserci già il presagio di un importante futuro per l'amico. Nello scritto successivo infatti Ingrao scrive a De Santis sul set di *Caccia tragica*, primo film del regista di Fondi, che gli darà un immediato successo nazionale e internazionale. La missiva è quindi databile tra il 1946 e il 1947: «Caro Peppe, avevo appuntamento con Agliani[18] per venir giù, dove voi girate; ma non ci siamo incontrati. Ho perduto quasi tutta la mattinata dietro la macchina da aggiustare». Le successive preoccupazioni rivolte all'amico ci dicono già molto sul carattere del giovane regista, fin da allora contrario ad accettare mediazioni:

So che ti dispiacerà di non avermi visto ancora, così come dispiace [a me]. Rifletti sulle cose che ti ho detto con calma e con serenità. Insisto nel dirti che i risultati che hai raggiunto sono già tali *per cui tu* puoi essere abbastanza tranquillo ed anche accettare i necessari compromessi. Questa la mia parola. Giudica tu. *Ti prego solo di una cosa: fammi avere notizie della tua decisione e dello sviluppo della faccenda.* Vorrei avere la possibilità di parlare o di far sapere il mio parere – a te e agli amici – nel caso tu debba o voglia prendere una decisione molto drastica. Ci conto. Non ti angustiare troppo.

Nella lettera seguente il giovane ma già brillante politico del PCI chiede a De Santis di aiutarlo a risolvere il problema di lavoro di un compaesano. Ingrao, divenuto una figura di un certo peso sulla scena politica nazionale, era un punto di riferimento per i suoi concittadini, che a lui si rivolgevano per la soluzione dei più disparati problemi. In questa vicenda ricorre, con forza, il concetto di solidarietà tra conterranei che aveva unito i due amici negli anni giovanili. Ingrao infatti, preoccupato per le sorti del «paesano», prega De Santis di escogitare un espediente per risolvere la difficile situazione:

Caro Peppe. Proprio ora mi dicono che quel mio paesano ha ottenuto la lettera (o che sia) per entrare in lavoro, ma non può perché gli manca l'iscrizione all'anagrafe. Cosa credo difficilissima per lui. [...] Capisco che tu avrai fatto quanto puoi, ma dovresti fare un altro sforzo per cavarlo fuori da questo impiccio. Io ho dei veri e propri scrupoli e mi dicono che lui sia nei guai: capirai son quindici giorni che è a Roma senza risorse [...]. Non so cosa possa fare tu [...], cerca di farlo entrare come giardiniere, cosa per cui tu mi dicevi non c'era bisogno di anagrafe. Scusami il tono esigente ed insistente, ma non vorrei che un povero Cristo dovesse trovarsi per colpa mia nei pasticci. Grazie. Pietro.

L'ultima missiva di Ingrao conservata nel Fondo De Santis è, contrariamente alle precedenti, battuta a macchina. La lettera è scritta su carta intestata de «l'Unità»[19] e risulta inviata da Roma. Datata 28 ottobre 1947, reca la scritta "Il Direttore" ed è indirizzata a Vercelli. Ingrao desidera ringraziare sollecitamente l'amico per un sostanzioso contributo concesso ad una sottoscrizione lanciata dal quotidiano («Caro Peppe, c'è bisogno di ringraziarti delle 40.000 lire? Non abbiamo tenuto conto della tua preghiera di non parlarne sul giornale, perché abbiamo bisogno in questo mese di segnalare tutto quello che può incrementare la sottoscrizione»). Ma non manca di aggiungere:

> La cosa che naturalmente mi ha fatto più piacere, più piacere ancora delle 40.000 lire che dai al giornale, è il contratto[20] e il lavoro che ti va avanti. Fatti vivo quando torni a Roma. Un abbraccio affettuoso con Gianni [Puccini] e con Carlo [Lizzani], tuo Pietro.

Un sincero vincolo amicale non può che trarre nutrimento dai buoni esiti professionali del sodale.

Caro compare Peppe

Così esordisce Giovanni Addessi[21] nella lettera inviata a De Santis il 12 ottobre 1957[22]. Il legame tra i due era molto forte: si frequentavano già da ragazzi e il regista fu anche testimone di nozze per l'amico (da qui il «compare» dell'incipit).

È uno scritto di guascona irruenza, all'insegna dei rimbrotti affettuosi tra amici e di massime popolari:

> Giovanna[23] [...] mi ha anche riferito della tua telefonata del giorno prima dove ti lamentavi che i "produttori" sono tutti uguali... Speriamo quanto prima assumerai tu stesso codesta qualifica così non avrai più a lamentarti. Comunque ricordati sempre il mio motto: "Quando le cose vanno male, *canta e mangia*... poi farai tutto".

La missiva palesa l'iperattività di Addessi («*Notizie parigine*», titola un paragrafo), reduce da nove viaggi Roma-Bruxelles-Parigi per progettare una grande organizzazione di produzione continentale formata da quattro società e con sede a Parigi. Prima che la società sia operativa, Addessi ha già in mente grandi (e forse improbabili) progetti:

> Ti dirò solo che le quattro società servono per dare al film (o per meglio dire ai film) che si producono, la triplice, o qualche volta, quadrupla nazionalità, idea mia, proposta da me, accettata da loro; capitali *loro*. Primo film della serie – *Masaniello* – regia "Giuseppe De Santis" interpreti "Marlon Brando", Sophia o Sofia Loren – o Ponti. [...] Se tutto questo ti sta bene, me lo dirai, a giorni, cioè al mio ritorno da Parigi (questa è la decima).

E nelle righe seguenti Addessi riprende a ironizzare. Stavolta prendendo di mira le sbandate sentimentali e i problemi di salute dell'amico, con quella simpatica impudenza che può sussistere solo tra compaesani:

> Come va *La strada della valle*?[24] e il fascino... slavo?[25] [...] Giovanna mi ha detto che sei ancora afflitto da quel male di panza. Vuoi che ti porto qualcosa da Roma? Scrivilo e sarai servito[26].

Lo scritto si conclude con informazioni sull'attività professionale dello stesso Addessi:

> Qui come al solito tutto... male. Grazie alla mia forza di talento ho risistemato il guaio Trionfalcine, e in attesa che si concreti la grande organizzazione, e per guadagnare le spese che occorrono per i continui viaggi a Parigi incomincerò quanto prima quel tal *Pane amore e Galizia*[27] (non ti disgustare, bisogna pur mangiare no?).

In questa chiusa ironica la figura di Addessi – produttore genuino privo di imprescindibili scrupoli autoriali – si contrappone a quella di De Santis – cineasta rigoroso, mai indotto in tentazione dalle continue proposte di film commerciali.

Luce nuova su *La strada lunga un anno*

Il tono implorante che intride la lettera[28] di Leopoldo Savona coglie di sorpresa chi è a conoscenza della lunga e intensa relazione, prima di amicizia, poi anche professionale, con Peppe De Santis. In queste righe, spedite da Fiume il 15 novembre 1958 («Carissimo Peppe, sarai informato che da qualche giorno sono a Fiume per le riprese esterne del film *Agi Murad*[29]. Ne avrò per 3 o 4 settimane»), Savona riversa le sue preoccupazioni per un presunto rancore di De Santis nei suoi confronti:

> Da varie persone ho saputo che tu ti sei lagnato per certe mie dichiarazioni a proposito del tuo film[30] [...]. Tutto questo mi addolora, ma più di tutto mi addolora il fatto che tu possa aver creduto che veramente io, tuo amico, abbia potuto fare o dire cose che potessero danneggiarti, che ti potessero dispiacere. Non ti avrei nemmeno scritto ora, se Elio [Petri] non mi avesse consigliato di farlo. [...] Mi dicevo [...] che non occorreva spiegare nulla; se qualcuno aveva spettegolato o travisato qualche mia dichiarazione, tu avresti certo capito, saresti stato sicuro che quanti venivano a parlarti di mie presunte dichiarazioni o miei non buoni apprezzamenti sul film e su te, non potevano essere che falsi, o perlomeno che le mie dichiarazioni erano state da costoro male interpretate. Invece vedo che da molte parti mi si dice che tu sei addirittura arrabbiato con me. [...] E ora ti dico che non solo io non ho parlato male di te e del tuo film, ma quando vidi il film tagliato protestai con quelli della Jadran[31] e con quelli della Croazia Film[32]; parlai a certi giornalisti che avevano visto il film intero a Pola e mi feci dichiarare cosa ne pensassero dei radicali tagli apportati.

Le parole di Savona gettano luce nuova su una vicenda di cui la storiografia desantisiana finora non ha fatto cenno. È risaputo che De Santis, pur di realizzare *La strada lunga un anno*, si era sentito costretto ad "emigrare" in Iugoslavia a causa dell'ostracismo produttivo italiano che ormai non gli consentiva di realizzare film, o comunque ne limitava le possibilità espressive. E questo è assodato. Non si era invece a conoscenza di limitazioni post-produttive imposte al regista prima della distribuzione del film. Savona parla infatti di «film tagliato», per poi aggiungere:

> Sapevo personalmente che tu non avevi autorizzato nessuno, né tacitamente, né per iscritto a mettere le mani sul film, e che comunque fossero andate le cose, almeno in Iugoslavia, il film doveva girare così come tu lo avevi fatto e che se si fosse deciso di tagliare qualche cosa, questi tagli li avresti dovuti fare tu e nessun altro.

Al tal proposito l'augurio è che future e approfondite ricerche oltre confine possano definitivamente far luce su questa ennesima vicenda di censura nella filmografia del regista di Fondi.

Prima di concludere la lettera, Leopoldo Savona verga le ultime righe di rassicurazioni e di gratitudine nei confronti di chi lo ha avviato al mestiere del cinema. Una "scuola" che non può essere dimenticata:

> Tu sai come io ti voglia bene e sai quanto ti sono riconoscente per tutto quello che hai fatto per me e come ti sono grato per le cose che ho imparato lavorando nei tuoi film. E so che mi conosci bene. Non posso dubitare che puoi aver dubitato della mia amicizia. Non puoi aver pensato male di me.

Alla cicala delle colline ciociare

L'epistolario[33] di Libero de Libero è all'insegna della musicalità, del dolce suono delle parole. Tutte e cinque le missive hanno il dono della levità. Non potrebbe essere altrimenti, essendo parole che sgorgano dalla fonte di un poeta.

Il 29 marzo del 1949, di ritorno da un viaggio in Romania attraverso l'Austria, la Cecoslovacchia e l'Ungheria, de Libero descrive a De Santis il popolo rumeno:

> Ho trovato un popolo rinnovato, attivo, sorridente: sono stato in una fabbrica di operai (10.000) e ho capito più di quanto avrei potuto capire in Italia. Se tutti gli operai del mondo (per dire soltanto gli operai fuori dell'Urss) potessero comunicare, farsi sentire da tutti gli uomini della terra nessun uomo avrebbe più paura. Ma ho capito che la strada della verità non è poi così difficile da percorrere, se ci si sente dietro le spalle una forza e un aiuto, e che aiuto e forza sono una virtù da apprendere in mezzo a chi lavora nelle campagne e nelle officine. Non ti stupire, amico mio, delle mie parole: tu conosci il mio pudore.

È una eccitata testimonianza in diretta dal socialismo reale, un sentire politico dal quale de Libero progressivamente si distaccherà, isolandosi sempre più in una concezione anarchica della vita. La lettera si conclude con un: «Salutami con affetto il duo Lizzi-Pucci[34]».

Il 21 giugno 1949 il poeta scrive all'amico, lodandone le virtù professionali:

> Io sto qui a domandarmi se lavori con calma, se tutto risponde alle tue esigenze, se hai risolto con fortuna il personaggio della nuova attrice[35]. Ma tu sei fatto per saltare gli ostacoli, un purosangue come te. Non pretendo di avere tue notizie, ma prenditi tutti gli auguri che ti faccio come potrei farli a me stesso se mi mettessi a scrivere un libro. Tuttavia tu non hai bisogno di auguri, sei uno dei pochi che fanno pensare all'arte dello scrivere e del dipingere quando costruiscono un film.

Uomo di profonda severità intellettuale, de Libero non dispensava facilmente elogi. Questi apprezzamenti non suonano dunque artificiosi: finissimo uomo di lette-

Giuseppe De Santis sul set de *La strada lunga un anno*

re e, allo stesso tempo, critico d'arte e direttore della Galleria La Cometa era pienamente consapevole delle proprie affermazioni quando accostava il cinema di De Santis alla scrittura e alla pittura. «M'ero abituato a stare con te» scrive più avanti, «con Gianni [Puccini] e con Carlo [Lizzani] e ora m'affatico per ricominciare a stare con gli altri: scherzi del cinema, una *peppata*», conclude a mo' di burla. La lettera si completa, com'era spesso consuetudine del poeta, con versi sparsi e raggomitolati su un angolo del foglio: «Mi sono provato a scrivere pochi versi» afferma, «te li mando senza sentimenti e senza lavorii», facendo notare come, appena sgorgati dalla penna, siano stati gettati lì, senza correzione alcuna, [...] per dirti che – nonostante tutto – un po' di bene te lo vuole questo tuo *libero*». Come un regalo, nato all'improvviso ma donato col cuore. Nella nota a lato, de Libero suggerisce che questi versi possano essere cantati «dai pellegrini sciancati e scrofolosi della tua processione», alludendo chiaramente alla scena del corteo religioso in *Non c'è pace tra gli ulivi*:

> Per l'infanzia ch'era tua figlia,
> mattina d'estate, ci conosciamo:
> ma nel coro che accende le tue voglie
> più non trascorre il vento dell'inno,
> il desiderio già tocca i monti.

La lettera del 20 luglio dello stesso anno si apre con le scuse per una promessa, mancata, d'incontro a Fondi. Oltre alle dovute giustificazioni («io sono un prigioniero delle abitudini e degli avvenimenti quotidiani che mi tolgono sempre

la volontà di fare il meglio e il piacere degli amici»), de Libero completa lo scritto con un affettuoso apprezzamento sulle qualità dell'amico cineasta:

> Ebbi tanto piacere nel vederti lavorare con quella serena passione che tanto mi piace in te; mi colpì la semplicità, la naturalezza del tuo sentimento, mentre ovunque domina l'istrionismo clamoroso. Buon lavoro, te lo dico come potrei augurarlo a me stesso e credimi il maggiore degli amici tuoi. Tuo *libero*.

Il poeta si accomiata con una poesia – *Lettera d'estate a Peppe*[36] – dedicata all'amico, di struggente bellezza e colma d'amore per i luoghi natii. La composizione, che qui riportiamo, riempie per intero la seconda delle pagine che formano la lettera. Preceduta da una nota («Accetta questi versi non ancora ben ritoccati, ma valevoli a dirti che mi sono rimesso a lavorare»), è siglata lateralmente da un Post Sciptum egualmente ispirato: «Troverai ch'è di musica un po' scordata, *atonale*, ma essa è nata sulle note d'organetto, a scatti, a perdifiato».

Lettera d'estate a Peppe

Alla cicala delle mie colline
così stordita nella macchia afosa
voglio tornare alla mia contrada
dove l'ulivo è un albero celeste.
Laggiù il vento è un alito di selva
per gli Aurunci che gentili vanno
nel cielo innamorato dei Lepini:
laggiù cresce la pietra come rosa,
la bella età del giorno si matura
e ogni zolla palpita di cuore.
Confusa polledra della mia pianura
nella sua corsa di fanciulla estrosa
per ogni luogo scalpiti un odore,
va tutta d'oro prestata dal sole
che le toglie il calore e l'infinito
e brulica l'erba di Ciociaria.
Ecco l'arancio di gloriosa stirpe
che l'inno di foglie dice al creato,
veglia il bufalo con occhi di spiga
il suo mandriano che dorme triste
quando la vigna di luce s'ingrossa.
Se attendi inverno non conosci autunno,
la primavera è madre dell'estate:
laggiù trascorre il tempo smemorato,
come la tortora senza un saluto
voglio tornare alla mia gente amara.

libero

L'ultima missiva scritta da de Libero nel 1949, e precisamente il 16 ottobre, contiene una richiesta particolare. Lo scrittore prega De Santis di intercedere

presso Visconti, che aveva messo su da poco una compagnia teatrale, perché metta in scena il suo *Ercole in Fondi*. Dopo una lettura fatta da de Libero allo stesso Visconti nel 1945, questi promise che avrebbe rappresentato il copione non appena allestita una compagnia. Ma «poi si comportò in maniera un po' antipatica con me, come mai nessuno ha fatto». A De Santis ora chiede di non negargli il favore: «Per me la cosa è della maggiore importanza. Puoi immaginarlo». Lo scritto si conclude con dei riferimenti al manoscritto del suo primo romanzo, che l'autore stava ricopiando («Ti piacerebbe come titolo: *L'amore con la morte* oppure *L'amore e la morte* invece di *Amore e morte*?»)[37] e con una dichiarazione d'impazienza: «Sono curioso di *Riso amaro*»[38].

Anche nell'ultima lettera, risalente all'8 marzo del 1972, de Libero esprime un desiderio simile. Dopo aver chiesto all'amico di poter sollecitare il venditore di una tela di De Pisis al pagamento, promessogli, di una consulenza artistica da lui adempiuta, chiede scherzosamente a De Santis di ricordare «al regista del tuo nuovo film[39] la promessa di una prima eccezionale, tutta per il tuo *libero*». Un favore che non può essere negato a un fratello della propria terra.

Qui si conclude il carteggio dei conterranei di De Santis. Com'è chiaramente avvertibile, se Fondi è intesa negli anni giovanili anche come luogo da cui sfuggire (cfr. la lettera di Purificato) è, allo stesso tempo, per tutto il resto della vita, un posto a cui ricondursi. Fondi e il suo territorio riempiono queste righe così come ricorreranno nei dipinti di Purificato, nelle liriche di de Libero, nei film di De Santis – anche in quelli non ambientati nella sua città. Ognuno di quei giovani intellettuali ha scelto strade diverse ma tutte convergenti – l'epistolario ne è testimonianza – in un intenso e mai sopito legame che li ha uniti per tutta la vita. E anche negli inevitabili distacchi, anche se ormai artisti di chiara fama, hanno conservato indelebilmente questo comune legame con la madre terra, moderni Odisseo che ad essa fanno ritorno: De Santis trascorrendo a Fondi gran parte dell'anno in una casa del centro storico, e dando altresì disposizione di essere inumato nella sua nuda terra; Purificato eleggendo la propria dimora a luogo intellettuale, e la propria città a sede di annuali appuntamenti teatrali di levatura nazionale – il Premio Fondi La Pastora e il Festival del Teatro Italiano; de Libero frequentandola verso la fine della sua vita, sino ad affermare – nelle ultime volontà – di voler essere sepolto nella sua città. E questo è un torto che non è ancora stato riparato.

1. Libero de Libero (Fondi 1903 – Patrica 1981) fu poeta, narratore e critico d'arte. Le sue prime liriche furono accolte, nel 1931, da Angioletti su «L'Italia letteraria»; ma la sua vocazione di poeta si confermò sotto gli auspici di Ungaretti che, nel 1934, sui «Quaderni di Novissima» gli pubblica *Solstizio* dopo avergli scritto: «C'è nella Sua poesia qualcosa che tormenta nello stesso tempo che trasfigura, espresso nei suoi momenti, come non ho sentito ancora da altri». Ora tutti i suoi versi sono raccolti in *Scempio e lusinga* (1950-1956), Mondadori, Milano, 1972; *Di brace in brace* (1956-1970), Mondadori, 1971; *Circostanze* (1971-1975), Mondadori, 1976. Opere in prosa: *Malumore*, *Amore e morte*, *Camera oscura*, *Valéry parente illustre*, *Hommage à Valéry Larbaud*, *Il guanto nero*, *Racconti alla finestra*. Opere di critica d'arte: *Mafai*, *Volti di Masaccio*, *Il trionfo della morte*, *Gentilini*, *Enotrio*. Intensa fu la sua collaborazione a quotidiani e riviste. Collaborò alla sceneggiatura di *Non c'è pace tra gli ulivi* (1950) e *Giorni d'amore* (1954), entrambi diretti dal conterraneo Giuseppe De Santis. Nel 1994 è uscito, postumo, *Borrador, Diario 1933-1955*, Nuova ERI.

2. Domenico Purificato (Fondi 1915 – Roma 1984) fa parte di quella corrente artistica che, avviata da Scipione e da Mafai, fu detta *Scuola Romana*. Egli è noto anche come giornalista, saggista e critico dei problemi delle arti figurative, ivi compreso il cinema. Fu per alcuni anni redattore di «Cinema» e collaboratore di «Bianco e Nero». Fu consulente per il colore per *Giorni d'amore* (1954) diretto dal conterraneo Giuseppe De Santis. Tra i suoi saggi pittorici ricordiamo *La pittura nell'Ottocento italiano*, 1957; *I colori di Roma*, 1965; *Le avanguardie appiedate*, 1977; *Polemiche sul massacro dell'arte*, 1981. Nel 1985 è uscito, postumo, *Come leggere un quadro*, Rusconi Immagini, Milano. Ha esposto in Francia, Svizzera, Polonia, Belgio, Olanda, Germania, Gran Bretagna, Unione Sovietica, Cecoslovacchia, Israele, Giappone, negli Stati Uniti d'America, in vari Stati dell'America del Sud, ecc. Ha vinto numerosi premi e sue opere si trovano presso musei e collezioni private italiane ed estere. Ha disegnato scene e costumi per opere di Lorca, Čechov, Shakespeare e per balletti di Stravinskij, nei principali teatri italiani. È stato titolare della cattedra di pittura e Direttore dell'Accademia di Belle Arti di Brera, a Milano, fino al 1980.

3. Pietro Ingrao (Lenola 1915). Partecipa dal 1939 all'attività dei gruppi antifascisti studenteschi dell'Università di Roma ed entra nel 1940 nelle file del PCI. Ricercato dalla polizia fascista e denunciato al Tribunale speciale come uno dei dirigenti dei gruppi clandestini comunisti a Roma, passa a lavorare nell'organizzazione clandestina del PCI in Calabria. Nel luglio del 1943 a Milano entra a far parte della redazione de «l'Unità» clandestina; dopo l'8 settembre partecipa alla lotta di Resistenza a Milano e a Roma. Nel marzo del 1944 diviene membro del Comitato clandestino della Federazione Comunista di Roma. Diplomato in regia nel 1937 al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, entra a far parte del gruppo della rivista «Cinema». Si laurea in giurisprudenza e in lettere e filosofia. Dal 1947 al 1957 è direttore de «l'Unità» di Roma. Diviene membro effettivo della Direzione e della Segreteria del PCI nel 1956. Eletto Deputato nel 1948, è rieletto ad ogni legislatura fino al ritiro dalla politica attiva, nel 1994. Ha ricoperto la carica di Presidente della Camera dei Deputati dal luglio del 1976 al giugno del 1979. Designato nello stesso anno a riassumere il prestigioso incarico, rinuncia. Tra i suoi libri, oltre a pregevoli raccolte poetiche, ricordiamo: *Masse e potere*, Editori Riuniti, 1972; *Tradizione e progetto*, 1982; *Le cose impossibili. Un'autobiografia raccontata e discussa da Nicola Tranfaglia*, Editori Riuniti, 1990; *Appuntamenti di fine secolo* (con Rossana Rossanda), Manifesto libri, collana Transizioni, 1995.

4. Dan Danino (Dante) Di Sarra (Fondi 1914 – 1990), slavista, laureato in Lettere nel 1937 con una tesi in Lingua e letteratura polacca, fu profondo studioso di lingue e civiltà slave. In Italia fu docente presso le Università di Napoli (Istituto Universitario Orientale), Milano, Bari e Pescara di ben sei materie dell'orbita slava (cèco, bulgaro, polacco, serbo-croato, russo e filologia slava). Decisivo è il suo contributo alla fondazione dell'Istituto di Slavistica e di Studi sulla Balcania dell'Ateneo di Bari, impegno accademico che lo occupa fino al 1983. Il suo curriculum annovera, oltre all'attività didattica, pregevoli traduzioni di autori russi, polacchi e cèchi (tra cui Leskov, Gor'kij, Achmatova, Pasternak), autorevoli riconoscimenti per la promozione della cultura dell'Est in Italia, collaborazioni a quotidiani («Il Messaggero») e riviste nazionali («La Fiera Letteraria» e «Il Mondo») e straniere, rigorose ricerche filologiche nel grande gruppo delle lingue slave. La severità dei suoi studi lo pose tra gli intellettuali bene considerati nei Paesi slavi e nel mondo della Slavistica italiana. A lui è intitolata la Biblioteca comunale di Fondi.

5. Leopoldo Savona (Lenola 1913 – Castelplanio 2000), alle soglie della laurea in Scienze politiche lascia gli studi e partecipa alla Seconda Guerra Mondiale come capitano di cavalleria. Dopo la Liberazione viene nominato sindaco di

Fondi, in riconoscimento dell'impegno civile dimostrato durante le ultime fasi della guerra. Nel 1951, oramai a Roma, inizia la sua avventura nel cinema. È per lungo tempo segretario di produzione; poi nel 1954 è assistente alla regia di Giuseppe De Santis per *Giorni d'amore* e di Camillo Mastrocinque per *Totò all'inferno*. Con De Santis collabora ancora per *Uomini e lupi* (1956) e *La strada lunga un anno* (1958). Nel 1955 è coreografo ne *La donna del fiume* di Mario Soldati, nel 1960 è nel cast de *La dolce vita* di Fellini (interpreta, non accreditato, un ballerino di colore), nel 1961 è assistente di Pasolini per *Accattone*, nel 1970 regista della seconda unità di *Rosolino Paternò, soldato* di Nanni Loy. Come regista firma quindici film, che vanno dal genere avventuroso (*Il principe dalla maschera rossa*, 1955; *I Mongoli*, 1961; *La leggenda di Fra Diavolo*, 1962) a quello drammatico (*Le notti dei teddy boys*, 1959) a quello bellico (*La guerra continua*, 1962) al western (*El Rojo*, 1967; *Dio perdoni la mia pistola*, con Mario Gariazzo, 1969; *Posate le pistole, reverendo*, 1971) all'horror (*Byleth. Il demone dell'incesto*, 1973).

6. Guido Ruggiero (Fondi 1923 – Roma 1993), giornalista professionista, scrittore. È vissuto tra Fondi e Roma, dove lavorava nel campo editoriale. È stato Presidente dell'Editrice della RAI-TV, Nuova ERI, dopo aver ricoperto per 12 anni il ruolo di consigliere della RAI-TV. Ha ricoperto il ruolo di Direttore responsabile del periodico «Nuova civiltà delle macchine», già diretto dallo scrittore Leonardo Sinisgalli. Ha scritto monografie – tra le altre – sui pittori Avanesian, Amerigo Bartoli, Purificato, Enrico Benaglia e collaborato a quotidiani, settimanali e mensili. Ha pubblicato: *Maggio e dopo*, Mursia (saggio sulla contestazione giovanile); *La civetta sulla porta*, Mursia (poesie); *La storia stravolta*, Ed. Prospettive (poemetti civili); *Favola*, Ippocampo (dediche poetiche). Dal 1980 al 1982 è stato consigliere dell'ETI (Ente Teatro Italiano).

7. Felice Chiusano (Fondi 1922 – Milano 1990), cantante autodidatta, fu componente del *Quartetto Cetra* insieme a Tata Giacobetti, Virgilio Savona e Lucia Mannucci. Il celebre complesso ha occupato un posto di primo piano nella storia della canzone, ma anche in quella del costume, del nostro Paese. È infinito l'elenco di titoli che Chiusano ha collezionato in quasi cinquant'anni di una carriera densa di successi: radio, televisione, cinema, tournée e centinaia di dischi; sempre con grande professionalità, garbo e leggera ironia.

8. Giuseppe De Santis, Armando Vitelli, *Un imprenditore meridionale. Vita di Massimo Izzi*, Marsilio, Venezia, 1986, p. 23.

9. Libero de Libero, *Ciociaro come la Ciociaria. Il regista Giuseppe De Santis visto da Libero de Libero*, «Milano Sera», 18 ottobre 1950.

10. Marco Grossi, Vito Zagarrio (a cura di), *Un esuberante ciociaro. Intervista a Pietro Ingrao*, in Vito Zagarrio (a cura di), *Non c'è pace tra gli ulivi. Un neorealismo postmoderno*, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema – Associazione Giuseppe De Santis, collana Quaderni della Cineteca Nazionale, Roma, 2002.

11. Fondo De Santis, Scuola Nazionale di Cinema, faldone 2/1100901, busta 4.

12. È il diminutivo di Antonietta Fiorentini, poi divenuta moglie di Domenico Purificato.

13. Fondo De Santis, Scuola Nazionale di Cinema, faldone 2/1100901, busta 17; faldone 2/1100902, busta 38.

14. La lettera, redatta a matita, si compone di quattordici fogli di leggera consistenza.

15. Lo deduciamo da una successiva frase di Ingrao: «I dati fisici sono i tuoi: il giorno non esco e studio fino alla sera, ora in cui scendo in paese fin verso le 10, con pochissima o niente compagnia».

16. «Non sono un credente. Non mi sono convertito» dichiarò Ingrao (dispaccio ANSA del 14 luglio 1997) dopo il dialogo pubblico con il Cardinale Achille Silvestrini dal titolo *Gesù Cristo e le attese degli uomini all'alba del terzo millennio* svoltosi nella chiesa di Santa Maria Maggiore di Lenola il 13 luglio 1997.

17. Si tratta di *Jeli il pastore*, di cui Visconti aveva ottenuto i diritti dagli eredi di Verga, insieme a quelli de *L'amante di Gramigna*, nella speranza di poterne ricavare un film. Soltanto di quest'ultimo Visconti e De Santis scriveranno il soggetto, e successivamente la sceneggiatura in collaborazione con Gianni Puccini, Mario Alicata e Rosario Assunto (cfr. Marco Grossi, *Più veristi di Verga. In margine a Gramigna*, in «Close-up», a. I, 2, settembre 1997, p. 6).

18. Ingrao si riferisce a G. Giorgio Agliani, produttore di *Caccia tragica* per l'A.N.P.I. film.

19. La lettera reca il numero di protocollo interno della redazione del quotidiano, che riportiamo: Prot. Mv/4.614

20. Il primo contratto fra la Lux Film e Giuseppe De Santis per la realizzazione di *Riso amaro* è datato 20 ottobre 1947; cfr. Alberto Farassino, *«Riso amaro» d'archivio. Zanzare e altri fastidi*, in Sergio Toffetti (a cura di), *Rosso fuoco. Il cinema di Giuseppe De Santis*, Lindau, Torino, 1996.

21. Giovanni Addessi (Fondi 1915 – Roma 1973), produttore cinematografico, sceneggiatore e organizzatore generale. Tra i suoi film: *Don Pasquale* (1940) di Camillo Mastrocinque; *La Contessa Castiglione* (1942), *Calafuria* (1943) e *Carmela* (1943) di Flavio Calzavara; *La domenica della buona gente* (1953) di Anton Giulio Majano; *Graziella* (1954) di Giorgio Bianchi; *Carovana di canzoni* (1954) e *Il monaco di Monza* (1963) di Sergio Corbucci; *Le*

amiche (1955) di Michelangelo Antonioni; *Città di notte* (1956) di Leopoldo Trieste; *Uomini e lupi* (1956) e *Cesta duga godinu dana* (*La strada lunga un anno*, 1958) di Giuseppe De Santis; *La prima notte* (1958) di Alberto Cavalcanti; *Urlatori alla sbarra* (1959), *I ragazzi del Juke-Box* (1959) e *Uno strano tipo* (1963) di Lucio Fulci; *Io bacio... tu baci* (1961) di Piero Vivarelli; *La leggenda di Fra Diavolo* (1962) di Leopoldo Savona; *Nella stretta morsa del ragno* (1970) di Anthony Dawson (pseud. Antonio Margheriti).

22. Fondo De Santis, Scuola Nazionale di Cinema, faldone 2/1100906, busta 27.

23. Giovanna Valeri, prima moglie di De Santis.

24. Si tratta verosimilmente del titolo di lavorazione del film *Cesta duga godinu dana* (*La strada lunga un anno*, 1958) che De Santis stava girando in Iugoslavia.

25. Addessi era probabilmente a conoscenza della relazione, nata sul set del film, tra De Santis e l'attrice Gordana Miletić, che alcuni anni dopo diventerà la seconda moglie del regista.

26. L'episodio è raccontato da Ugo Pirro (*Il cinema della nostra vita*, Lindau, Torino, 2001, p. 26). Durante la lavorazione de *La strada lunga un anno* De Santis «fu colto da dolori lancinanti che ci allarmarono, bisognava cercare un medico, intorno c'era il buio della campagna e niente altro. Elio [Petri] restò con Peppe, io montai sul macchinone bianco e, solo, mi avventurai nella notte lungo quelle strade ignote verso una meta altrettanto ignota in cerca di un dottore. [...] All'alba tornai all'albergo sul Danubio senza il dottore. Peppe era ormai sfiancato dai dolori, ma accanto aveva un medico, uscito chissà da quale angolo della Serbia. La diagnosi ci rassicurò in parte: si trattava di una colica renale, gli somministrarono un antidolorifico e lui si addormentò. La mattina dopo rientrammo a Belgrado, Peppe fu ricoverato in ospedale e io ripartii per Roma».

27. Il film di cui scrive Addessi è evidentemente il titolo di lavorazione (o quello originario e poi modificato) di quel *Pane, amore e Andalusia* firmato da Xavier Setó e uscito nelle sale italiane nel dicembre del 1958. Alla produzione risultano accreditati la Produzione Films Vittorio De Sica, la Benito Perojo per la Perojo Producciones di Madrid, la Trevi Cinematografica e la Titanus, che ne curò la distribuzione in Italia. È probabile che Addessi avesse assunto un ruolo nella produzione del film italo-spagnolo per conto della Titanus, per la quale nel 1955 aveva prodotto – con la sua Trionfalcine – il già citato *Uomini e lupi* diretto da De Santis l'anno successivo.

28. Fondo De Santis, Scuola Nazionale di Cinema, faldone 2/1100906, busta 44.

29. Il riferimento è al film *Agi Murad, il diavolo bianco* (1958) di Riccardo Freda. Savona era regista della seconda unità.

30. Il film in questione è il già citato *La strada lunga un anno*. Leopoldo Savona era stato al fianco di De Santis come collaboratore alla regia. La proiezione in anteprima della pellicola si era avuta al Festival Internazionale del Cinema di Pola nell'estate dello stesso anno. Tuttavia la prima proiezione italiana avvenne il 14 maggio del 1959 a Modena (con successiva distribuzione, seppur limitata ad alcune città del centro-nord), soltanto dopo che il film ebbe ottenuto la candidatura all'Oscar e il Golden Globe (come miglior film straniero) della stampa estera accreditata ad Hollywood. De Santis vinse il premio per la miglior regia al succitato Festival di Pola e Massimo Girotti il riconoscimento per la migliore interpretazione al San Francisco Film Festival.

31. La Jadran Film di Zagabria, che aveva prodotto il film.

32. Era la casa che ne curava la distribuzione in Iugoslavia. In Italia il film fu distribuito da Cino Del Duca.

33. Fondo De Santis, Scuola Nazionale di Cinema, faldone 2/1100903, buste 13, 16, 22, 24; faldone 2/1100908, busta 8.

34. Chiaramente, intende Carlo Lizzani e Gianni Puccini.

35. De Santis stava lavorando al progetto di *Non c'è pace tra gli ulivi*, cui collaborava anche de Libero come sceneggiatore. Inizialmente il regista voleva Silvana Mangano per il ruolo della protagonista. Ma l'interprete di *Riso amaro*, incinta, dovette rinunciare. Dalla frase di de Libero si deduce che De Santis in quei giorni non aveva ancora operato la scelta, definitiva, di Lucia Bosè.

36. Successivamente pubblicata nella raccolta *Sono uno di voi* (che raccoglie liriche dal 1945 al 1956), ALUT, Trieste, 1963 e ora anche in *Scempio e lusinga*, Mondadori, Milano, 1972 con il titolo *Lettera d'estate*.

37. Il romanzo fu pubblicato da Garzanti nel 1951 con il titolo *Amore e morte*.

38. Il secondo film di De Santis era stato proiettato in anteprima nazionale a Firenze il 21 settembre del 1949. Se ne deduce che, a quasi un mese dalla prima proiezione, de Libero non avesse ancora avuto l'opportunità di vederlo.

39. Il poeta fa riferimento a *Un apprezzato professionista di sicuro avvenire*. La prima proiezione del film ebbe luogo a Rimini il 4 luglio 1972.

Frammenti di un epistolario

Una sezione considerevole del Fondo De Santis è costituita dall'epistolario, che raccoglie in otto faldoni alcune centinaia di lettere ricevute dal regista tra il 1936 e il 1992 e un certo numero di minute o copie di lettere spedite da De Santis stesso. Ne presentiamo qui una piccolissima scelta, compiuta privilegiando i corrispondenti più illustri ma anche l'interesse storico e la qualità delle lettere stesse. Col rimpianto comunque di aver dovuto rinunciare a riprodurre lettere di Galvano Della Volpe, Francesco Pasinetti, Dino Risi, Clara Calamai, Ugo Casiraghi, Lo Duca, Michelangelo Antonioni, Alberto Lattuada, Enrico Emanuelli, Davide Lajolo, Otello Martelli, Aldo Vergano, Henri Langlois, Yves Montand, Raf Vallone, Andrea Checchi, Damiano Damiani, Umberto Terracini, Italo Calvino, Aldo Capitini, Serge Reggiani, Alberto Cavalcanti, Ugo Pirro, Antonello Trombadori, Eleonora Rossi Drago, Edmonda Aldini, Jacques Ledoux, Carla Del Poggio e di tanti altri... (a.f.)

Poeta e suocero

Il poeta e scrittore Diego Valeri è il padre di Giovanna, la prima moglie di Giuseppe De Santis. La lettera è spedita da Venezia (egli insegnava lingua e letteratura francese all'Università di Padova). Una successiva lettera alla coppia spedita verso la fine della guerra da Berna, dove Valeri si era rifugiato, sarà firmata «vostro papà».

Venezia, 26 ottobre 1940

Caro Peppe,

scusa se ti rispondo brevemente, schematicamente; se non facessi così, dovrei rimandare la risposta a chissà quando, visto che ho tante faccende da sbrigare in questo momento.

Punto 1° Scriverò a Toschi, raccomandandogli di esser gentile con le signorine in generale, e in particolare con la signorina Spallone.

Punto 2° Come puoi immaginare, dei miei libri io posseggo soltanto una copia (una copia di ciascuno), che, naturalmente, non mi serve a nulla, ma che de-

vo tener da conto – per la storia! Ti ringrazio del pensiero; e ti prometto che se pubblicherò qualche altro libro, una copia sarà per te, sia che tu appartenga o non appartenga alla famiglia. (Giovanna può dirti che in famiglia io non parlo mai, o quasi mai, della mia letteratura).

Punto 3° Tu chiedi un po' più di "pietà" da parte nostra; e poi accenni al nostro "disprezzo" di vecchioni verso i tenerelli che non han messo ancora il dente del giudizio... Meno male che, poco più giù, parli anche di pazzia, della tua pazzia; perché veramente i tuoi giudizi o sospetti sul nostro conto son giudizi da matto. Spietati noi?! Sprezzanti noi?! Certo che, a rilegger queste parole, ne vedrai anche tu l'assurdità... Noi siamo preoccupati, naturalmente, della sorte della nostra figliola; e, poiché abbiamo fatto (e forse anche perduto) il dente del giudizio, non possiamo nasconderci le difficoltà e i pericoli a cui Giovanna e tu andate incontro. Non contesto il tuo, diremo, diritto di amare Giovanna (nessuno anzi ti può capire come me), ma il matrimonio è una cosa pratica, un problema da risolvere con mezzi pratici, tenuto conto delle situazioni di fatto. Posso parlarti francamente di questo, perché ci son passato anch'io da quel passo; e avevo ventiquattr'anni, e già da due anni e mezzo insegnavo nelle scuole medie, avendo rinunciato (per quelle tali considerazioni pratiche) alla più attraente carriera del giornalismo (allora il cinematografo esisteva appena). Tu capisci: non mi vanto di aver fatto questo, ch'era semplicemente ciò ch'era necessario fare; soltanto cito il mio esempio, per persuaderti che la mia esperienza (in una situazione molto simile alla tua) ha qualche valore. Aggiungo che non mi son mai pentito di aver fatto quelle rinunce.

Se ho dovuto per molti anni pensare esclusivamente alla scuola che mi procurava i mezzi di sussistenza (scuola diurna e serale, pubblica e privata), e quindi concedere alla mia letteratura soltanto i quarti d'ora di ritaglio, non ho perduto per questo l'amore della poesia, e forse (forse) mi son salvato proprio per questo dal professionismo letterario.

Potrei parlarti ancora a lungo, caro Peppe; ma devo smettere; e, d'altra parte, credo di averti detto l'essenziale. Levati dalla testa che noi si abbia qualche cosa da rimproverarti, o da disprezzare in te. Semplicemente, noi vogliamo, per quanto è possibile, difendere la nostra figliola e anche te da illusioni che potrebbero esservi fatali all'uno e all'altra. (Più su ti ho parlato soltanto del problema economico; ma bada che anche la questione dell'età ha il suo peso).

Ti saluto affettuosamente, caro Peppe. Ricordami a xxxxx, a Gianni e a Zavattini

tuo Diego Valeri

Enzo Biagi, tristezze e speranze

*Due lettere di Enzo Biagi, uno dei più assidui corrispondenti di De Santis nei primi anni '40. Una, intima e sconfortata, del novembre 1940, l'altra, del 29 ottobre 1941, più propositiva e professionale. Il documentario su Predappio che Biagi propone all'amico aspirante regista sarà poi realizzato da Luciano Emmer (*La sua terra, *1941), e susciterà le ire del maggiore interessato.*

Bologna, 12 novembre 1940

Beppe carissimo,

sono passati dei mesi, e non ci siamo più fatti vivi.

Ti ho sempre pensato e ricordato con vera amicizia ma le sventure che hanno travagliata la mia casa mi hanno impedito di scriverti. Non sempre si riesce a tracciar sulla carta le cose tristi che abbiamo nel cuore. Sono stato soldato, a un corso ufficiali. Mi sono ammalato e sono stato ricoverato all'Ospedale Militare di Modena. Giorni terribili. Poi mi hanno fatto sedentario e mi hanno trasferito al 35° fanteria, qui a Bologna. E guai se non fosse stato così: il 28 ottobre, in seguito ad un atto chirurgico è morto in una corsia d'ospedale mio padre. Ora sono rimasto io capo famiglia, con mia madre e mio fratello che possono vivere solo del mio lavoro, perché dopo 22 anni di onesta attività l'operaio Dario Biagi ha lasciato alla moglie e ai figli 1080 lire di liquidazione e neppure un soldo di pensione alla vedova. Scusami questi particolari, ma a te lo posso dire. Io trovo nei miei libri, nella mia casa vuota la serenità che occorre per andare avanti. Penso che i nostri morti continuano a vivere in noi, e ci accompagnino e penso che Dio, quel Dio grande che pensa agli uccelli e ai fiori – a quanto si dice – abbia trovato un posticino anche per il mio papà e aiuti un poco la sua famiglia.

Ho sempre seguito, con molto affetto e anche con orgoglio, sia pure da lontano, il tuo lavoro. E ora che fai? Che progetti, che attività stai per intraprendere? Io lavoro ad un volume per l'editore Cappelli: traduco e scelgo le più belle favole delle varie letterature in collaborazione con un bravo amico ed è un lavoro molto pesante, ma lo faccio volentieri perché le fate i maghi e le streghe sono ancora persone avvicinabili. Ho stampato due brevi racconti su «Primato». Li hai visti? Dimmi, carissimo Beppe, la tua impressione.

La vita militare mi lascia del tempo libero al pomeriggio e la sera. Se tu hai qualche lavoro da farmi fare, giornalistico o cinematografico, lo farei tanto volentieri. Se ti capita, ricordati di me.

E dimmi a lungo del tuo lavoro, carissimo Beppe, e scrivimi a lungo. Mi farai tanto tanto piacere. Saluta per me gli amici comuni, e abbiti un fraterno affettuoso abbraccio dal tuo

Enzo

A Giovanna i miei devoti saluti. Scrivimi a casa: via Pietralata 60 – Bologna.

Bologna, 9 ottobre 1941

Caro De Santis,

Ho ricevuto la tua di ieri e m'affretto a scriverti. Perdonami se non l'ho fatto prima, ma ho avuto alcune giornate *infernali*. Ora pare che tutto si avvii a una rapida e felice conclusione. Domani, una importante società romana di cui noi saremmo una filiazione, discuterà il nostro programma produttivo – la nostra iniziativa è stata più che favorevolmente accolta – e poi contiamo di passare subito a una fase di concretizzazione.

Tu dovresti venire a dirigere per noi il documentario *Predappio, terra del Duce*. Il tema offre enormi possibilità cinematografiche e io ho già preparato – sulla scorta di riferimenti a luoghi e a cose che si trovano nelle opere del Duce – uno scenario che assieme rivedremmo e perfezioneremmo dopo un viaggio ai luoghi in cui il film è ambientato. *Tu avrai qui libertà in materia artistica*. Spero che il soggetto ti piaccia: la riduzione cinematografica che io sto ultimando nella stesura e nei dettagli mi pare assai riuscita.

Non ho scritto all'operatore: perché attendo qualcosa di concreto e di definitivo. Ma tu puoi trattare con lui: sono convinto che tutto andrà bene.

Sul lavoro puoi stare tranquillo: la società – o meglio: la sezione documentari – dovrei dirigerla e sono con me altri due giovani colti e preparati, tutti assolutamente intenzionati a fare sul serio.

Spero di esserti più preciso prestissimo: ad ogni modo il documentario dovrebbe entrare in lavorazione ai primi di novembre. In seguito fisseremo i dettagli e non è improbabile che assai presto capiti a Roma. Ti saluto intanto con più viva cordialità.

Enzo Biagi

Lampi del dopoguerra

De Santis ed Elli Parvo si erano conosciuti sul set di Scalo merci *(poi* Rinuncia, *infine* Desiderio*), il film di Roberto Rossellini girato a Tagliacozzo e interrotto dalla guerra e la cui lavorazione è ora ripresa, come l'attrice comunica a colui che ne era stato il giovane aiuto regista. Che ora sta lavorando al casting de* Il sole sorge ancora, *concepito a Milano nell'immediato dopoguerra dal gruppo di «Film d'oggi» di cui De Santis è redattore. Elli Parvo sarà la protagonista anche del film di Aldo Vergano.*

Roma, 20 agosto 1945

Caro Peppe,

questa mattina ho firmato il nuovo contratto con Rocchi per iniziare il film il 5 settembre.

Te ne informo subito perché mi è stato detto che tu non ne fai più parte,

avendo Roberto lo stesso aiuto del film precedente. Mi sembra impossibile che tu possa aver rifiutato di continuare il *nostro* film, anche se dirigi un giornale a Milano – tanto più che si tratta di soli 21 giorni di lavoro!!

Conto senz'altro sulla tua presenza – sai che se la roba di Tagliacozzo non fosse buona, sarebbero disposti a riprendere il film dal punto dove l'avevano lasciato per i bombardamenti?

Di questo scritto fanne uso strettamente confidenziale, anzi strappala appena letta per evitarmi eventuali screzi con Roberto o chicchessia.

Ti prego solo di pensarci bene – due volte, anzi – e di venire.

Hai visto le foto che mi fecero Barzacchi e Antonioni? Ti piace quella scelta per la copertina? Perché non pubblichi mai roba mia? Sei proprio cattivo!

Ciao, ti saluto caramente
Elli

Progetti pre-elettorali

La lettera, il cui destinatario è evidentemente membro di un comitato Sacco e Vanzetti, documenta un progetto finora sconosciuto. Essa precede di pochi giorni le elezioni del 18 aprile 1948, perse dal fronte delle sinistre e che fecero probabilmente cadere anche molti progetti di film.

Roma, 12 aprile 1948

Al sig. Arrigo Colombo
77 Viale Parioli
Roma

Caro Colombo,

devo innanzi tutto ringraziarla per il vivo interesse da lei dimostrato nel prendere a cuore il progetto di un film sul caso Sacco e Vanzetti. È con molto piacere che leggo le lettere dei signori Aldino Felicani e Paul Kohner, lettere che mi fanno comprendere come sia possible iniziare delle serie trattative per il raggiungimento del nostro scopo.

In merito alle informazioni richieste dal sig. Felicani la prego di far presente quanto segue:

a) La Lux-Film (produttrice tra l'altro dei recenti successi americani *Vivere in pace* e *Onorevole Angelina*) mi ha scritturato per dirigere due film entro gli anni '48 e '49.

b) Inizierò a dirigere il primo film dal titolo *Riso amaro* tra qualche settimana. Per quanto riguarda il secondo film, dato che per contratto mi è concesso di scegliere liberamente il tema da trattare, vorrei realizzare il caso Sacco e Vanzetti. Ho già accennato ai dirigenti della Lux-Film questo mio proposito e la proposta è stata ascoltata con molto interesse. Nel caso però che il sig. Felicani, ed il

Comitato da lui rapprensetato, non trovassero di gradimento la Lux-Film, io sono certo di poter interessare favorevolmente al nostro progetto altri gruppi produttivi italiani. Mi rendo conto della enorme importanza che assume, nel caso presente, la scelta della casa produttrice per realizzare un film del genere, in quanto il film stesso dovrebbe cercare, in ogni modo, di superare le bassezze di una comune produzione commerciale ed elevare il suo tono, altamente educativo, su di un piano di qualità artistica.

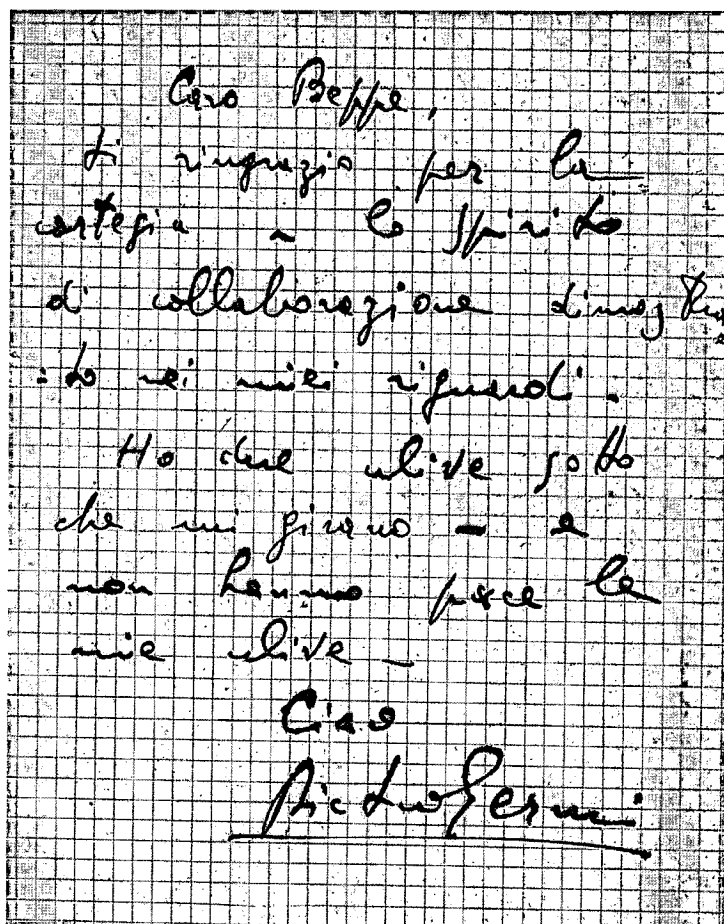
c) Tengo a dichiarare che, proprio per tenere alto il valore morale ed artistico del film, io vorrei essere affiancato in tutto il mio lavoro sul caso Sacco e Vanzetti da un consulente scelto tra le varie personalità del Comitato indicato dal sig. Felicani.

d) Mi pare prematuro, al punto attuale delle nostre trattative, affermare in questa sede quali saranno i dettagli artistici e realizzativi del film in questione. Infatti, soltanto dopo un accurato, profondo esame del caso Sacco e Vanzetti, del significato storico del medesimo rispetto alla generazione e alla società che lo ha visto svilupparsi, noi potremo stabilire e scegliere, di comune accordo, quali saranno gli episodi particolari e la traccia finale del film.

Ad ogni modo, a me sembra di particolare interesse prendere l'avvio del film partendo dall'esame delle ragioni che hanno spinto i due esuli ad emigrare dall'Italia negli Stati Uniti: ampio desiderio di libertà spirituale e non ricerca di conquista commerciale. Noi dovremmo tenere fede per tutto il film a questa profonda aspirazione. Dovremmo anche sottolineare come le accuse lanciate durante tutto il processo dai due esuli non furono dirette contro gli Stati Uniti, che essi amavano, ma contro i loro giudici che non avevano compreso gli Stati Uniti stessi.

Sono a sua completa disposizione per ogni altra informazione o per altri chiarimenti che i signori Felicani e Kohner volessero chiederle. La ringrazio ancora per quanto farà in favore del film, nella speranza che presto potranno concludersi le nostre trattative onde iniziare al più presto la preparazione del film stesso.

Distinti saluti
Giuseppe De Santis

Caro Beppe,
ti ringrazio per la
cortesia e lo spirito
di collaborazione [illegible]
[illegible] ai miei figlioli.
Ho [illegible] [illegible] sotto
che mi girano – e
non hanno pace le
mie [illegible] –
Ciao
[illegible]

Offerta di lavoro

Un documento che ricorda in una sola pagina due film di due diversi registi entrambi non realizzati. La lettera di Renzi è su carta intestata de «Il progresso d'Italia, quotidiano indipendente del mattino».

Bologna, 23 ottobre 1947

Carissimo Beppe,

stavo già raccogliendo il materiale per un soggetto imperniato sull'occupazione delle fabbriche nel '22 quando ho saputo del film di Soldati.

Ora, poiché qui a Bologna è possible trovare gente disposta a contribuire finanziariamente alla realizzazione di un film basato sopra quel periodo, tu mi dovresti dire se ti piacerebbe dirigerlo, nonostante quello di Soldati.

Si dovrebbe fare l'anti-*Vecchia guardia* dando una precisa interpretazione polemica del sorgere del fascismo e delle vicende dei movimenti operai in quell'epoca. Il film dovrebbe essere ambientato a Bologna e campagna (il fascismo venne dalla campagna). Parlando con vecchi socialisti ho avuto modo di imparare episodi che sono già di per sé cinematografo. Immagina le lotte in piazza, sfruttando l'elemento dei portici!

Se l'idea ti piace fammelo sapere immediatamente ché io ti preparerò un abbozzo di soggetto sul quale discutere.

Attendo una tua cortese risposta

Renzo Renzi

Via del Rondone 8, Bologna

Ninì Pampàn e il realismo

Pochi giorni prima dell'inizio delle riprese di Un marito per Anna Zaccheo, *De Santis scrive alla futura protagonista Silvana Pampanini. Partendo dall'estetica e finendo con la pratica.*

Roma, 3 novembre 1952

Gent.ma Sig.na
Silvana Pampanini
Grand Hotel
Parigi

Cara Silvana,

mi è proprio dispiaciuto andar via da Parigi senza salutarti personalmente, e soprattutto non aver avuto la possibilità di star un po' tranquillo a parlare con te della nostra Anna Zaccheo. Avevo, avevamo anzi, tante cose da dirci a questo proposito ed è stato proprio un vero peccato che tra una "boîte de nuit" e il chiasso infernale del "Lido", per il tuo lavoro e per i miei impegni professionali a Parigi, non siamo riusciti a dirci niente.

Penso che sarebbe stato tanto interessante sia per me che per te scambiarci le nostre impressioni, i tuoi desideri ed i miei, sul personaggio: dirci in che modo tu lo vedi ed io lo vedo, quali sono le cose da sottolineare nel racconto o da modificare, quali quelle che rispondono di più alla tua personalità e quali invece quelle altre che o per il tuo fisico particolare o per la tua esperienza di donna ti suggeriscono dei cambiamenti.

Il nostro è un film difficile, e man mano che andiamo avanti nella sceneggiatura i miei collaboratori ed io ce ne accorgiamo sempre più. Inoltre questa è una prova molto importante nella tua carriera d'attrice: se ci pensi bene è il tuo primo film a carattere realistico, nel senso cioè che è la prima volta che ti trovi ad interpretare un personaggio che ha sentimenti, problemi e un dramma vero, analizzati con metodo quasi scientifico; un dramma dove noi abbiamo cercato di

sostituire alle solite grandi scene di effetto, un'analisi psicologica minuta e profonda di quelle che sono le caratteristiche di una ragazza come Anna Zaccheo, che è una povera ragazza come se ne incontrano tante per le strade di ogni città, nei tram, negli uffici, nei quartieri, nei cinematografi; è la prima volta, anche, mi pare, che tu cambi ruolo e atteggiamenti in un film, qui non sei più la solita donna che magari con cinismo e cattiveria, facendo mercato della propria bellezza, travolge uomini e rovina famiglie. Anna Zaccheo è proprio tutto il contrario, nel senso che non solo sono proprio gli altri che rovinano e cercano di corrompere lei, ma anche perché Anna Zaccheo è buona, leale, piena di fiducia nella vita, lotta per far valere i suoi diritti di donna ad una vita normale ed onesta come appunto milioni e milioni di altre donne come lei desiderano. È insomma questo un personaggio nuovo per te.

Per tutte queste ragioni, cara Silvana, tutti ci aspetteranno al varco, o per lo meno se non tutto il pubblico, almeno quelli del nostro ambiente, che sarebbero molto felici di vederci fallire in questa battaglia. A te magari, che avendo conquistato in tutti questi anni di lavoro una grande popolarità con film quasi tutti a carattere commerciale, perché non ti ritengono capace di interpretare un film fatto con spirito soprattutto artistico. A me, invece, perché tu lo sai, sono il regista più odiato che ci sia in Italia, e questo non solo per la mia rapida carriera, ma anche per tante altre ragioni che tu puoi immaginare e che è inutile tirar fuori in questa sede.

Sarà una battaglia dura. Ma a me piacciono le battaglie. E sono sicuro anche a te; senza battaglia non si vince mai niente nella vita, e senza contrasti non s'impara mai niente dalla vita stessa. Per ciò io sono sereno e tranquillo sapendo che Anna Zaccheo è un'altra battaglia della mia carriera, e che non ho niente da temere per questo, anzi è proprio questo carattere di battaglia che assume sempre l'uscita di ogni mio nuovo film che mi fa essere sempre più attento e accorto nel mio lavoro, per non commettere errori che farebbero felici i nostri avversari.

Lo stesso sarà per te, cara Silvana. Ma io sono assolutamente tranquillo sullo stato d'animo con il quale ti accingerai ad interpretare questo nuovo personaggio della tua carriera. Sono sicuro che insieme lavoreremo molto bene, d'amore e d'accordo, come due buoni compagni, uniti insieme nello stesso interesse: fare un grande, magnifico film che serva non solo al nostro cinema, ma anche al pubblico di tutto il mondo.

L'unica perplessità che ho in questo momento e che mi mette una certa inqueitudine addosso è il poco tempo che abbiamo a disposizione per l'elaborazione della sceneggiatura e il suo approfondimento. Si sta avvicinando a grandi passi la data in cui noi dobbiamo consegnare il copione per dar modo alla produzione di [Domenico] Forges [Davanzati], come si usa normalmente, di preparare l'inizio della lavorazione e il successivo svolgersi di essa. Noi siamo ancora molto indietro. Il mio viaggio a Parigi è stato un gran guaio perché ha fatto arrestare il lavoro di sceneggiatura per circa otto giorni. E nella situazione appunto di fretta in cui siamo otto giorni sono moltissimi. Non so come recuperarli. Forges d'altra parte ha degli impegni contrattuali con te che deve rispettare, ed

egli certo non può concedermi altro tempo per farmi lavorare con tutta tranquillità alla sceneggiatura, cosa di cui ti ripeto ho una assoluta necessità. Che cosa si può fare? Io cercherò in ogni modo, lavorando giorno e notte, senza risparmiarmi, di recuperare per quanto sarà possibile il tempo perduto. Ma non posso farmi eccessiva illusione: il tempo di maturazione e di approfondimento di una sceneggiatura non basta mai. Tu sai cara Silvana per esperienza, che anche quando si è finito un film, si vorrebbe ricominciare a girarlo di nuovo per avere la possibilità di correggere quegli errori eventuali che possono esserci dentro.

Io penso che accanto agli sforzi che i miei collaboratori ed io faremo anche tu possa e debba farne uno. Del resto mi ricordo che molto affettuosamente nella ultima conversazione che avemmo anche con Forges prima della tua partenza per Parigi tu stessa, proprio perché ti rendevi conto dell'importanza di questo film, accennasti alla possibilità di concedere uno spostamento dell'inizio del tuo contratto. È questo lo sforzo che ti chiedo, naturalmente compatibilmente con i tuoi impegni, in fondo non si tratta di molto, mi basterebbero una quindicina di giorni e questo non credo che poi possa turbare eccessivamente i tuoi programmi.

Posso chiederti questa prima prova di affettuosa collaborazione? L'ho già chiesta alla produzione la quale me l'ha accordata salvo naturalmente tua accettazione.

Ritengo, data la distanza, di mettere al corrente della cosa anche tuo padre che so che predispone di abitudine il tuo lavoro e relativi impegni, questo per facilitare una tua risposta che so sarebbe certamente affermativa ma che comprendo è necessario sia convalidata da tuo padre che come ripeto è quello che segue tutti i tuoi impegni.

Cara Silvana per il momento non ho altro da dirti e mi auguro che tu possa ritornare quanto prima fra di noi per abbandonare le spoglie di Koengsmark e vestire i semplici abiti di Anna Zaccheo.

Ti auguro buon lavoro e ti abbraccio assieme a Mimì che mi ha mostrato con molta soddisfazione una tua cartolina di saluti.

Tuo affettuosamente

Giuseppe De Santis

Rimostranze di uno sceneggiatore molto impegnato

Dopo la loro collaborazione in Roma ore 11 *e* Un marito per Anna Zaccheo, *De Santis aveva chiesto evidentemente un'altra idea per un film all'amico Zavattini, che risponde con la prima di queste lettere, allegando un soggetto di dieci pagine dal titolo* 100 sul grande fiume. *La mancata reazione del regista non guasterà i rapporti fra i due, che l'epistolario dimostra continui e affettuosi per tutti i decenni a venire.*

Roma, 11 ottobre 1953

Caro De Santis,

finalmente questa notte ho trovato il tempo per buttare giù le dieci pagine che ti mando per mezzo di Arturo. Evidentemente si tratta di una storia corale, anche se ciascun personaggio avrà il suo nome e il suo cognome e i suoi metri particolari, e italiani quant'altri mai. Ti prego vivamente di telefonarmi non più tardi di *martedì entro l'una*, poiché prima di partire per Luzzara (partirò nel pomeriggio e starò via tre giorni) è necessario che io sappia se la cosa ti piace o no. Una risposta definitiva, cioè una risposta che implichi non solo il tuo consenso ma anche quello della ditta produttrice me la potrai dare entro domenica prossima. Vedi che non sei soffocato. Mi auguro di combinare perché questo mi sembra eminentemente un film per te. C'è tempo per prepararlo e lo si dovrebbe girare davvero col caldo. Gianni [Puccini], [Elio] Petri, Libero [de Libero] e Antonello [Trombadori] (sarei tanto contento che partecipasse a qualche seduta, è da tempo che lo voglio provare in un lavoro di cinema) dovrebbero costituire la pattuglia degli sceneggiatori ai quali farò sentire ogni tanto i miei tirannici consigli. Ci sarà inoltre un consulente di materia luzzarese, chiamiamola così, un mio compaesano, Ido Bonazzi, che mi ha già fornito utili informazioni, altre me le fornirà e di cui tu ti potrai servire ottimamente durante tutto il periodo in cui vivrai a Luzzara, appunto come esperto di cose luzzaresi e anche durante il grande viaggio.

Sul problema degli attori e dei non attori lascio decidere a te, credo siano possibili tutte e due le soluzioni. Certo che se usi gli attori, tutti i non attori, decine decine e decine, dovranno essere luzzaresi.

Non rileggo neppure queste nove pagine, sono quelle che sono, tuttavia per quanto riguarda l'idea generale del film, la sua struttura, oserei dire che s'intravvede qualche cosa di buono e di nuovo.

Ma ora giudica tu se queste pagine sono tali da poter convincere i produttori dopo che hanno convinto te.

Saluta tua moglie, Libero e Petri, e a te un abbraccio.

Tuo

Za.

Roma 18 ottobre 1953

Caro De Santis,

sono profondamente stupito del tuo silenzio. Almeno un cenno di ricevuta credevo di meritarlo. Tu mi hai domandato un'idea per un film, io ti ho sottoposto il meglio che potevo, prima che ad altri, pregandoti di darmi subito una risposta (aspettai anzi tutto martedì la tua telefonata) e siamo al 18 e non mi dici neanche bai. Se la cosa non ti va o sei avviato per altre strade, fammelo sapere entro domani.

A Luzzara ho raccolto le definitive notizie su quel viaggio, e sono andato a vedere il barcone a Borgoforte.

I luzzaresi partirono in 80 con stendardi e bandiere; e imbandierati sbarcarono a Corbole* come dico nelle pagine che hai, proprio nel mentre che sull'argine passava una processione, e quelli della processione ebbero un momento di paura per lo sbarco imbandierato; ma poi tutto finì bene.

Lungo il viaggio i canti più cantati furono le canzoni partigiane *Fratello Cervi* e *Canzone del partigiano* e *La campagnola*. Ci fu una fermata che fecero solo per i bisogni corporali; non ne potevano più e decisero per votazione la fermata straordinaria. Ma il passaggio per le chiuse – che ora ho chiarito bene – è forse tra le cose più belle visibilmente, cioè le chiuse a salire e le chiuse a scendere – modi di navigazione attraverso i canali interni per abbreviare il tragitto. Tra i personaggi, ce n'era uno con l'ulcera, a solo latte, e un altro col mal di cuore e tuttavia furono felicissimi**.

Questi e altri due o tre elementi*** li ho già inseriti nelle pagine di prima stesura ma, ripeto, solo un sopralluogo, quindi il viaggio sia pure in 48 ore, mi darà gli elementi ultimi per descrivere questa fluviale avventura popolare. Ma non è temerario affermare che oggi un sì o un no si può dire con piena coscienza.

Ti abbraccio

Saluta Giovanna e gli amici

Tuo

Za.

*Dove metterò più in luce l'alleanza delle 2 povertà [tra i luzzaresi e gli abitanti di Corbole]

**Anche l'idillio avrà la sua giusta misura

***Però bisogna giocarli (per es. quello dell'ulcera ruppe subito la bottiglia del latte). C'era un bambino di 9 anni – *solo* – che appena a Venezia si buttò nell'acqua per fare il bagno. Lo tirarono su pieno di nafta e ci volle un'ora per pulirlo.

Brecht: un po' di Coraggio

La lettera è su carta intestata del Berliner Ensemble. La traduzione dal tedesco è quella che De Santis si era fatto fare e aveva poi spillato all'originale.

BERLINER ENSEMBLE Leitung: Helene Weigel

Lieber Herr P. de Santis,

Joris Ivens hat mir erzählt, daß er mit Ihnen zusammen in der römischen Aufführung von "Mutter Courage und ihre Kinder" war und daß Sie sich interessiert zeigten, einen Film über diesen Stoff zu inszenieren. Die DEFA hier hat ein Drehbuch herstellen lassen und würde gern wissen, ob Sie bereit wären, im Sommer 1954 hier einen Film, der in deutscher Sprache herauskommen soll, zu inszenieren. Falls Sie wegen der Sprache Besorgnis haben sollten, könnte ich Ihnen einen meiner Assistenz-Regisseure, der französisch spricht, oder auch einen sehr guten im Film erfahrenen Dolmetscher zur Seite stellen. Ich wäre glücklich, wenn Sie zusagen könnten.

Herzlich, Ihr

(Bertolt Brecht)

Berlin, 31. 12. 53

Berlin NW7 · Luisenstraße 18 · Fernruf 421968/424648 (Probebühne Max Reinhard-Straße 29)

Berlino, 31 dicembre 1953

Caro signor P. De Santis,

Joris Ivens mi ha raccontato d'essersi trovato con lei alla rappresentazione romana di *Madre Coraggio* e che lei si dimostrò interessato di realizzarne un film. La Defa di qui ne ha fatto fare una sceneggiatura e sarebbe lieta di sapere se lei sarebbe dsposto di girare qui, nell'estate 1954, un film da farsi in lingua tedesca. Nel caso che il problema della lingua le dia preoccupazione, io potrei metterle a disposizione uno dei miei assistenti-registi, che parla il francese, o un altro eccellente interprete esperto di cose cinematografiche. Io sarei felice se lei potesse accettare.

Cordialmente, suo
Bertolt Brecht

Ivens: solleciti internazionalisti

La lettera si riferisce alla realizzazione del film collettivo Die Windrose (La rosa dei venti)*, di cui De Santis doveva in un primo tempo dirigere l'episodio italiano, poi lasciato a Gillo Pontecorvo* (Giovanna, *1956), ma documenta che il gran timoniere di tutta l'operazione continuava a mantenere come interlocutore il collega più esperto.*

Berlino, 11 dicembre 1955

Mio caro *Pepe*,

non molte parole oggi da parte mia. Ti ringrazio con tutto il cuore per l'aiuto che mi hai dato a finire l'episodio italiano.

Alberto [Cavalcanti] verrà in Italia con *pieni poteri* di prendere tutte le decisioni necessarie per finire il lavoro di Gillo.

Non è necessario perdere tempo con la scusa che il lavoro non ha funzionato. Bisogna fare una buona sequenza nel tuo paese, degna della lotta delle donne da voi.

Abbiamo grandi responsabilità nei confronti di una grande organizzazione. La sorte dell'intero film dipende dall'episodio italiano. Alberto, che finirà tutto il film per me a Berlino (*Till* [*l'Espiègle*, Le diavolerie di Till, 1956, co-regia di Gérard Philipe] prende tutto il mio tempo a Parigi), ti spiegherà tutto. Credo che sarà bene che parli con il nostro amico e conto anche sul suo aiuto per facilitare il lavoro di Alberto.

Tutto l'affare è molto, molto serio. Bisogna che Gillo e i suoi amici lo capiscano.

Pepe, l'unica cosa è finire, finire, finire con l'episodio italiano. Altrimenti rischiamo il ridicolo internazionale e, cosa più grave, non avremo fatto il film che abbiamo promesso alle donne.

Grazie di tutto, sempre tuo

Joris Ivens

Lo storico e il coccodrillo

Georges Sadoul veniva regolarmente a passare le vacanze con la moglie a Sperlonga, magari dopo una puntata al festival di Venezia, e nell'occasione scriveva sempre all'amico De Santis per concordare dove e come incontrarsi. Ma questa lettera è un po' diversa dalle altre...

Parigi, martedì 1 marzo 1960

Caro *Pepé*,

ti abbiamo appena pianto a calde lacrime, Rita ed io, per una buona mezz'ora stamattina. «Les Lettres Françaises» mi hanno telefonato alle 11 dicendomi che tu eri «morto, dopo una breve malattia». La notizia veniva dalla radio. Il dispaccio

era "caduto" qualche minuto prima. E Simone Dubreuilh aveva già scritto il tuo elogio funebre, per l'edizione di mezzogiorno, prima di avvisare «Les Lettres».

Sempre piangendo (piangendoti) abbiamo telefonato dappertutto (invano) per avere dettagli. E poi ho iniziato a scrivere il tuo elogio funebre, singhiozzando. Ma alla sesta riga, telefonata dalla radio. Avevano sbagliato De Santis.

Felici quindi di saperti vivo. Non farci più questi scherzi. Abbiamo dovuto "perderti" per capire quanto ti amiamo e teniamo a te.

Il tuo amico
Georges Sadoul

Qui allegato l'inizio della mia
«Necrologia De Santis»

Non riesco a crederci. Era il mio miglior amico italiano, mio fratello. Avevamo pranzato con lui venerdì, a Parigi. Era pieno di vita, di salute, di progetti. Quattro giorni dopo la morte lo portava via a Roma... Aveva appena compiuto 43 anni...

Giuseppe De Santis era nato a Fondi, nel 1917...

Articolo funebre scritto fra le lacrime questo 1° marzo 1960, e interrotto (nel momento in cui stavo per iniziare il tuo elogio) dall'annuncio che si trattava di una notizia falsa. Era un altro De Santis che era morto.

G. Sadoul

Notizie dal socialismo reale

Una delle molte, lunghe lettere di Elio Petri al suo maestro, che uniscono di solito considerazioni politiche e morali a riflessioni e giudizi sui film visti. Questa volta sia De Santis che il suo giovane collaboratore, che non ha ancora esordito come regista, si trovano in Iugoslavia, ma per lavori diversi che forse incidono anche sulla loro diversa percezione del paese. Il film di Veljko Bulajić cui Petri fa riferimento dovrebbe essere Zemlia, *realizzato poi nel 1958.*

Zagabria, 11 dicembre 1957

Caro Peppe,

sono stato a Belgrado. Grandi abbracci, grandi baci.

«Noi non abbiamo fatto quelle dichiarazioni; Peppe poteva telefonarci prima di rilasciare le sue interviste», così dicono quelli dell'Avala. Dean Obradovic sostiene di non aver mai rilasciato alcuna dichiarazione al «Vecerni Novosti», di aver detto semplicemente che il contratto non era ancora rotto e che avrebbe potuto "parlare" solo a lavorazione ultimata, per lasciarti lavorare in pace. Dean aggiunge che le indiscrezioni pubblicate dal «Vecerni Novosti» erano scritte per mano di un giornalista di Zagabria e che probabilmente questi le ha avute dalla Jadran (quelli della

Jadran dicono che le ha avute da non so più chi). Rodo Andrić – che ormai scoppia per la sua nazionalistica superbia – dice che la questione non è tra De Santis e Avala, ma tra Avala e Jadran e, con parole molto oscure – vorrei sapere cosa non è oscuro in questo paese –, lascia intendere che il dissidio tra Avala e Jadran è solo un episodio minore nel quadro generale della rivalità tra repubblica serba e repubblica croata. (Vedi che montagna di menzogne, di meschinità, di legami oscuri).

C'è sicuramente qualcosa che sfugge alla nostra mentalità. Noi non conosciamo in realtà il costume politico jugoslavo, né possiamo calcolare la vera entità dei conflitti e delle rivalità tra jugoslavi. Per quanto io abbia fatto, né Dean, né Rodo, né la stessa Irma Flis – che se ne frega di tutti noi, è solo alla ricerca di occasioni mondane –, hanno voluto spiegarmi chiaramente le "vere" ragioni del dissidio tra Avala e Jadran: «Non possiamo parlare; spiegheremo tutto a film finito». (Parole, parole, parole, parlano tutti con grande passione, qui; a parlare ce la mettono tutta).

L'Avala ha, quindi, mutato rotta e il mutamento è stato certamente determinato da un intervento dall'alto (Vlahovic, mormora Franc Barbieri, sempre informatissimo). Non c'è dubbio alcuno, però, che, in quello che l'Avala dice, qualcosa di vero deve esserci. L'ultimo loro conciliante atteggiamento è un modo di fare "bonne mine à mauvais jeu", ma sii certo che quelli della Jadran hanno sempre fatto di tutto per restare soli nell'affare. Il più pulito, insomma, ha la rogna. Vacci a capire. A me sembrano tutte incomprensibili e ignobili puttanate. La pucchiacca – ciò è a dire il socialismo – in mano ai guaglioni, come dicevamo.

È sempre difficile decifrare la verità, ma qui in Jugoslavia è *impossibile.* Ognuno (e Ivo Vrhovec vale Dean Obradovic) ha una doppia, tripla, quadrupla, quintupla faccia.

Hanno il dono portentoso di essere generici. Sono i personaggi più "flou" che io abbia mai conosciuto.

Per esempio: mi fanno andare a Belgrado, ma solo per dirmi cose molto vaghe. Dovrei scrivere un film per Bauer (da un'idea assolutamente ridicola), dovrei diventare una specie di supervisore delle loro sceneggiature (su proposta di Rados "Baffone" Novakovic), ma tutto è rimasto allo stato di proposta, con un genericissimo "ci scriveremo" che, per loro e per me, ha meno valore d'un altro qualsiasi pio desiderio. La genericità è il loro stile nazionale-popolare.

I personaggi alla Rodos Novakovic, estrosi e intelligenti, in questa atmosfera finiscono per diventare oblomovisti un po' più cinici e disincantati di Oblomov, e fanno pena, in sostanza.

Ho finito il lavoro per Bulajić: felicissimi, contentissimi. Hanno fatto soltanto tre – dico tre piccole osservazioni di dialogo, ridicole (c'era da "osservare" ben altro). Non capiscono nulla, giuro. Per di più quelle piccole e striminzite osservazioni partono da uno schematismo (opportunistico) da fare arrossire anche un cane.

Sono poi venute fuori – in questa idilliaca pace del "tutto va bene" – le questioni di danaro: sono dei miserabili cialtroni burocrati. L'amministratore della Lux è dieci volte più umano di un Vrhovec o di un Kapic (e più intelligente). Si rifugiano sempre dietro quella che loro, con pomposo linguaggio, chiamano

"praxis", cioè costume, pratica, cioè lungaggine, balordaggine, cecità, stupidità.

Questi tipi che girano in Chevrolet, spendono milioni per attrezzare, come fosse Hollywood, uno stabilimento che produce quattro film all'anno e non hanno i soldi per comprare un gruppo elettrogeno e qualche bruto e per pagare cristianamente una sceneggiatura, mi fanno pensare più a Luigi Freddi che a organizzatori socialisti e, del resto, i prodotti "artistici" di cui menano vanto li esprimono degnamente in tutta la loro megalomane imbecillità.

Sono disgustato. Pur non credendo nella sceneggiatura di Bulajić, m'ero abbastanza impegnato – per scrupolo professionale, per un amore del lavoro in sé astratto e sterile, da quel che vedo –, quando avrei potuto cavarmela con una semplice revisione; mi sono impegolato in una sceneggiatura vera e propria. Da parte della Jadran – se levi Bulajić che non ci rimetteva nulla a farmi dei complimenti – nessun tangibile riconoscimento, sia pure di ordine morale.

Non ti descriverò minutamente – per non intristirti di più – la assoluta loro mancanza di gentilezza, di umanità, né tutta la trafila di piccole meschinità che ho dovuto percorrere palmo a palmo in questi ultimi sei giorni, e la loro totale indifferenza per il lato artistico del lavoro. Ti dirò solo che sono degli stupidi ladri. Gli ultimi giorni passati in questa smorta Zagabria sono stati tra i più kafkiani della mia vita. Ho lavorato duro per due mesi ed ora riparto come un contrabbandiere, insalutato e ingombrante ospite, con il rischio di arrivare in Italia e di trovarmi nelle mani un pugno di mosche.

Non vedo l'ora che tutto sia finito, che qualche lestofante mi cambi – finalmente – i dìnari in dollari o in marchi o in franchi svizzeri o in rupìe[1], per poter volare in Italia. La faccia di un Cristaldi o di un Gatti mi apparirà, da oggi in poi, chiara come l'acqua limpida. (E non ti dico la miseria che scopri andando in giro per le case, come ho dovuto fare io alla ricerca di danaro "buono": dappertutto miseria, toppe, abiti lisi, uomini smunti e tristi, una miseria congelata, grigia, mitteleuropea, scolorita, case a pezzi, gente che abita in cinque in una stanza, topaie, puzzo indescrivibile di gente che non si lava, facce stanche e senza una qualsiasi luce di speranza).

Ecco tutto.

Potrei raccontarti ancora che qui a Zagabria si fanno molte chiacchiere, in questi ridicoli caffè dell'intellighenzia zagabrese, nelle pigre e abuliche redazioni dei giornali. Gli edifici sono circondati da uno spesso reticolato intrecciato di pettegolezzi, e tutto in nome, ascolta ascolta, del socialismo. Sono degli infaticabili socialistici topi di chiavica.

Miseria anche morale, che è peggio, ma non per caso si accompagna tristemente con quella materiale. Pettegolezzi, invidie, avidità; tutti vogliono andarsene da qui, tutti sarebbero felici di vivere in occidente: dal primo all'ultimo, senza distinzione, escludendo burocrati e politici.

Belgrado mi sembra più sana, un po' più ardita di questo buco di Zagabria. Ma dove comincia la realtà, dopo l'apparenza, visto che tanta parte di quello che vediamo è solo apparenza?

gelide facce di culo (a cominciare da quella esibita sulle pareti dei restaurant, degli alberghi, degli uffici di tutta la Jugoslavia).

(Qualche parola su Bulajić, prima che me ne dimentichi: è solo – tanto per variare definizioni – un coglione stanco e impaurito: finora si è comportato "lealmente" – nei limiti in cui uno di qui può farlo – anche verso di te, che io sappia, dacché è a Zagabria. È un prodotto autentico del paese, un "trade-mark", un vero "made-in-Jugoslavija").

Ti abbraccio Peppe. Non ti invidio, pensando al lungo periodo che ancora devi trascorrere qui. Una buona consolazione è che il tuo film sta venendo bene, in questo mare di cose oscure. Non è poco. Dall'epoca di *Roma ore 11* non m'ero più trovato così d'accordo con il tuo lavoro come adesso. A mano a mano, ho visto il materiale migliorare fino a quello, molto bello, degli arresti, e della scena tra Chiacchiera e Giuseppina. Ti auguro la massima soddisfazione.

Ciao, ti scriverò ancora dall'Italia e se potrai rispondermi[2] – ma non ci spero troppo –, mi farai felice.

Elio.

Salutami Leopoldo, Massimo e Franco.

Non fidarti di nessuno, Branko e Bosko compresi.

MOTTO: IL PIÙ PULITO HA LA ROGNA

1. Rupìe, pesetas, purché non siano di carta straccia.
2. Ma rispondimi, trova qualche minuto per scrivermi un biglietto.

Per fortuna c'è Michelangelo

Anche da Tonino Guerra, che collaborò alle sceneggiature di Uomini e lupi, La strada lunga un anno *e* La garçonnière, *De Santis ricevette molte lettere, spesso assai lunghe e pensose, sulla situazione del cinema italiano e sui film usciti di recente. Questa, del 12 marzo 1963, è forse la più sintetica e più bella.*

Carissimo Peppe,

spesso io e Paola pensiamo a te. Qua, il cinema italiano sta crollando completamente. Le cambiali stanno ammucchiandosi sulle strade e presto arriveranno a tappare le finestre. A differenza del cinquantasei anche la Titanus e De Laurentiis sono in acque agitatissime. Non so nemmeno io se sia possibile una salvezza. Bisognerebbe fare in proprio dei film a basso costo. Spero che Antonioni metta in piedi una società con dei soldi americani per infilarmici dentro. La cosa ha buone probabilità. Elio [Petri] girerà, se tutto va bene, un film con Sordi [*Il maestro di Vigevano*, 1963]. Per il momento io sto sceneggiando un film che dovrebbe fare l'ex aiuto di Antonioni.

Comunque la vita è bella e chi vuol Dio se lo preghi.

Sul «Giorno» ho visto alcune fotografie del film che stai girando. Ti ho visto anche imbacuccato come Nonno Natale. Cerca di sparare tutte le cartucce e se ti

Ricordi Militza? La radiologa – o tecnico dei raggi, non so bene – dell'ospedale in cui ti ricoverarono questa estate? Ci sono andato insieme a spasso, lunedì pomeriggio. Siamo andati al cinema a strusciarci un pochino (mi sembrava d'essere tornato ai diciannove anni), poi è dovuta andare via perché le partiva la madre per il paese (se non ho capito male, dato che non avevo nessun vocabolario a portata di mano). Alle undici e venti di sera, mentre il mio treno già stava muovendosi, l'ho vista arrivare di corsa con due pacchetti in mano. In uno c'era un'arancia gualcita, nell'altro un mucchietto di quei dolci serbi dall'aria equivoca. È stato l'unico atto di gentilezza che qualcuno mi abbia fatto in Jugoslavia: te lo racconto per questo. Forse noi non conosciamo a sufficienza la gente normale, fuori di questo maledetto giro del cinema e della politica – che si somigliano tanto, come fratello e sorella –, operai, ragazze normali, studenti, gente comune, voglio dire, le migliaia di Militze di cui è fatta la realtà del paese; forse la gente comune è gentile come la ruvida Militza: forse. (Appena il treno è stato fuori della stazione ho subito gettato via dal finestrino i dolci serbi dall'aria equivoca. L'arancia l'ho mangiata).

Infine devo darti una notizia tristissima. Mi ha scritto un amico dall'Italia: è morto Mario Puccini, il padre di Gianni. Ha preso l'asiatica, ha avuto delle complicazioni polmonari ed in pochissime ore ha "staccato". L'amico non specifica la data della morte, ma deve essere stato il cinque di questo mese (io avevo parlato il due o il tre con Gianni, per telefono, e non mi disse niente). Dice che Gianni è disperato, distrutto e piange come un bambino (so che Gianni non vedeva mai suo padre, anche adesso che Mario abitava a Roma, e deve avere rimorsi acutissimi: il fatto di trascurare suo padre era uno dei problemi più vivi in Gianni e adesso ne sentirà tutto il rimorso; questo è e sarà, se non moriamo prima noi dei nostri genitori, un problema di tutti noi). La morte di Mario Puccini mi ha colpito molto, in sé, ed anche per determinate ragioni psicologiche. Quando ho ricevuto la notizia ero in mezzo a quei pasticci finanziari con la Jadran, e m'è venuto in mente che per tutta la vita Mario Puccini – scrivendo una trentina di romanzi, e più di tremila racconti – non ha fatto altro che combattere coi soldi; e poi, poche ore, e se n'è andato. È la fine che molti di noi faremo. Per tutta la vita a lavorare come dannati, con più o meno talento, e poi, pfff, poche ore e via, alla fossa comune, come dice Belli, «... ala mucchia de matina, cottivati come pesce de frittura».

Solo cattive notizie, dunque. (Posso dirti che a Roma è fallito l'industriale edile Vaselli, ma ce ne importa, in fin dei conti?)

Io sono molto stanco e deluso. Speravo che questi due mesi di Jugoslavia, un lavoro, mal pagato ma tranquillo, avrebbero potuto darmi una certa serenità, dopo l'infuocato settembre che avevo trascorso a Roma in mezzo ai casini politici. Ma non è stato così. Tutto è finito tristemente. Domani o dopodomani al massimo tornerò in Italia. So che troverò pronte nuove delusioni, nuove follie, nuove inutili fatiche. Il fatto grave è che credevo che qui fosse diverso, mentre ora so che le due situazioni si equivalgono. Gli uomini sono uguali dappertutto. Ero venuto con certe speranze, ma ora sono impaziente di lasciare questo paese di

riesce pensa un po' anche di impostare qualcosa per il futuro. Non sarebbe male un grande documentario sulla Russia: la Russia Calda per esempio. Comunque sono suggerimenti inutili; so benissimo che il tuo cervello è in ebollizione.

Anche qua è andata una stagione infernale. Siamo in attesa della primavera.

I film, a parte pochissime eccezioni, sono un crollo. E non mi sento di accusare il pubblico il quale sta abbandonando le sale. Forse il mezzo stesso sta invecchiando.

Gli amici stanno lottando.

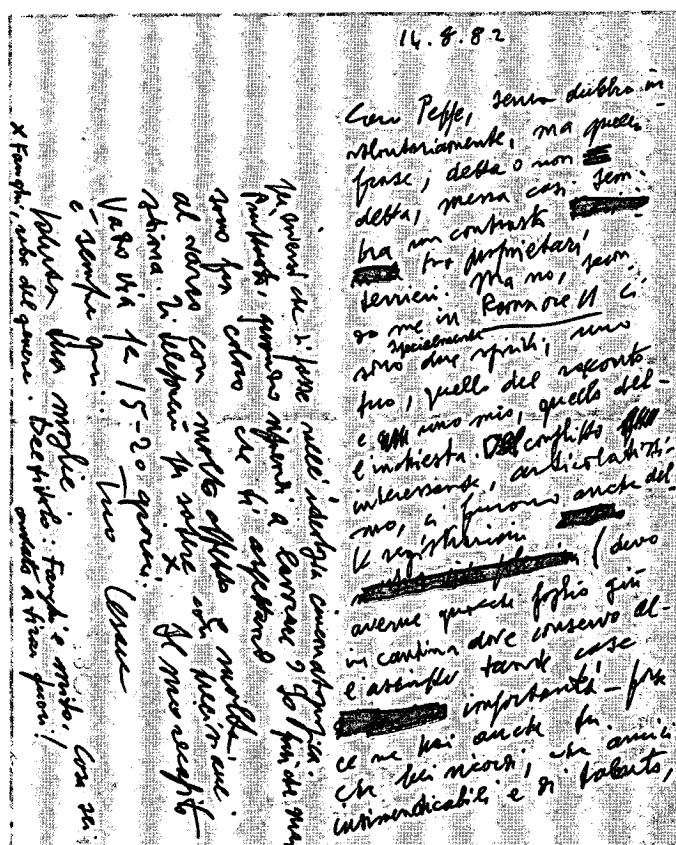
Amo sempre di più la campagna e la gente semplice.

Un abbraccio a te e a Gordana.

Tonino e Paola

Colonna di destra

Scrittura epistolare da sceneggiatore: Zavattini inizia la lettera sulla parte destra della pagina, che nelle sceneggiature "all'italiana" è riservata ai dialoghi. Quanto al contenuto, si tratta di un ennesimo falso allarme.

14.8.82

Risposte amare

È la minuta della risposta a un'inchiesta di «Cinema Nuovo» fra i registi italiani, pubblicata in varie puntate a partire dal numero 335 del gennaio-febbraio 1992. Le risposte sono scritte a mano, direttamente sullo stampato del questionario. Ma evidentemente De Santis non volle poi sembrare scortese o dimostrarsi così totalmente negativo e, senza riferirsi alle singole domande, spedì invece alla rivista una lettera di considerazioni generali, pubblicata nel numero 341 del gennaio-febbraio 1993, tenendo nel cassetto queste sue prime risposte scritte di getto.

Caro Peppe
da qualche tempo si parla di rinascita del cinema italiano, mentre la sua crisi strutturale si fa più profonda e i tempi della nuova legge si allontanano. Contemporaneamente la crisi di identità del Paese, nel quadro delle trasformazioni tumultuose che il mondo sta subendo, si fa più preoccupante.

Di tutto questo i nostri film danno conto? Il nostro cinema è anche una cinematografia? A quali progetti sono chiamati gli autori?

«Cinema Nuovo» ti invita a rispondere al suo questionario – se possibile in modo diffuso – affinché insieme si possa capire meglio dove e come intervenire.

Un caro saluto

«Cinema Nuovo»
G[uido] A[ristarco]

p.s. Ti preghiamo di farci avere anche due foto: una tua personale e una dell'ultimo tuo film.

È il terzo invito.
E poi non dire che ti dimentichiamo.
Un abbraccio
Guido

1. Se sta preparando un film, quali sono le condizioni di produzione, distribuzione ed esercizio in "sala"? Il suo film si avvale di quota co-produttiva o di una "antenna" tv? Ne è presto previsto lo sfruttamento "home video"?

Sono disoccupato da circa 30 anni.

2. Che cosa pensa dell'attuale progetto di legge sul cinema?

Non ho idee a proposito. Ma il buon cinema si fa anche senza leggi.

3. Qual è stata l'esperienza dell'intervento pubblico in un suo film?

Di nessun rilievo.

4. L'esercizio è il punto debole dell'organizzazione cinematografica italiana. Perché, secondo lei, i film italiani sono così penalizzati nella "sala" e in tv?

Perché sono brutti e noiosi.

5. Che cosa l'ha spinta a diventare autore di cinema?

Parlare con grandi masse di pubblico.

6. Le è accaduto di lavorare in condizioni di libertà?

Una sola volta con La strada lunga un anno *prodotto nella ex Jugoslavia.*

7. Quali sono le tendenze della sua poetica?

Ne ho smarrita la memoria.

8. Il cinema italiano è cambiato: in quale modo? Per l'influsso di quali fattori?

Il cinema italiano in questo momento non esiste.

9. Quali sono le cinematografie e gli autori che preferisce?

Nessuna e nessuno.

10. Secondo lei, quale potrebbe essere oggi la funzione della critica?

Quella di sempre: dire la verità agli autori (ammesso che i critici stessi la conoscano) senza accettare compromessi con nessuno e bustarelle quasi sempre concesse a titolo di rimborso spese o di partecipazioni a tavole rotonde.

11. C'è qualche altra domanda che avrebbe voluto sentire rivolgersi?

Sì: ritiene utile questo tipo di inchieste?

Risposta: no! Perché tutto resterà come prima.

Caro Guido, non ho mai ricevuto altri inviti! Del resto questo tipo di inchieste mi sembrano inutili.

Ti abbraccio

Tuo Peppe

Adriana Benetti in *4 passi fra le nuvole*

"4 passi" fra le carte di Aldo De Benedetti

David Bruni

La critica militante può logicamente influire sulla ricezione di un film anche per un periodo assai esteso, privilegiando una particolare lettura tra le molte possibili, fino al punto di promuovere l'inscrizione ideale del film in un luogo ben definito del canone cinematografico. È ciò che è accaduto al blasettiano *4 passi fra le nuvole* (1942), le cui sorti sono state determinate, sul piano esegetico, dai giudizi espressi al momento della sua uscita: giudizi sostanzialmente acuti ma anche basati su alcuni equivoci, relativi sia alla natura intima dell'opera che alla sua laboriosa genesi.

4 passi fra le nuvole apparve sugli schermi in un paese indebolito dal secondo conflitto mondiale e lacerato da un ventennio di dittatura fascista, responsabile, in ambito cinematografico, di una produzione tanto consistente (almeno a partire dalla fine dei '30), quanto esangue e priva di legami anche tenui con la società italiana del tempo.

In un contesto simile, la critica, e in modo particolare la più rigorosa e preparata, era estremamente attenta a valorizzare quei film che si distaccavano sensibilmente dal conformistico e nebuloso panorama nazionale, sottolineando, talora persino con una certa legittima enfasi, la scelta coraggiosa di presentare sullo schermo personaggi, situazioni, vicende, ambienti dotati di una dimensione concreta e attuale, piuttosto che calati in un universo astratto e artificioso.

Al film di Blasetti fu riservato un simile trattamento: per accorgersene, è sufficiente rileggere quanto scrissero due autorevoli e intelligenti recensori d'epoca, Giuseppe De Santis e Antonio Pietrangeli, tra i maggiori protagonisti dell'agguerrita battaglia di politica culturale e ideologica combattuta dalle pagine di riviste come «Cinema» vecchia serie e «Bianco e Nero» ; ma anche, sia pure in diversa misura, Pietro Bianchi e Mario Gromo, interpreti di una raffinata "critica di gusto", praticata sulle colonne di periodici come «Il Bertoldo» e di quotidiani come «La Stampa». Furono soprattutto De Santis e Pietrangeli a trasformare le proprie recensioni di *4 passi fra le nuvole* in programmatiche dichiarazione di intenti, cogliendone soprattutto i germi di realismo, ovvero i fatti, le figure e i luoghi che rispecchiavano in modo verosimile contraddizioni e nodi irrisolti dell'Italia contemporanea.

Non fu difficile individuare nel film la presenza di due momenti profondamente distinti per le loro caratteristiche narrative e stilistiche: l'ampio capitolo iniziale che, come scrive De Santis, è risolto felicemente all'insegna di una

> linearità e semplicità di racconto: quel pacato e dolce essere anonimo di tutte le cose che si pongono avanti, senza la più piccola affettazione, ma come se le incontrassimo per la strada, allo stesso modò che accade nella vita vera[1]

e la ben più estesa seconda parte,

> dove seguendo le peripezie del protagonista entriamo nella casa dei fattori [e dove] gli sceneggiatori non hanno saputo sostenere quella stessa vena se non in rari momenti e sono caduti, pertanto, in un pateticismo di cattiva lega, quando non hanno perso addirittura la misura anche di questo equilibrio per tradurre tutto in banale parodia[2].

Uno dei motivi ricorrenti nella critica di *4 passi fra le nuvole* fu proprio quello di sottolineare la difformità fra le sequenze iniziali (con l'appendice finale), in cui, per esprimersi con le parole di Pietrangeli, «finalmente la realtà anche la più scalcagnata e andante, non è parsa così povera come gli intellettuali credono»[3] e il resto del film, dominato da stucchevoli convenzioni letterarie, e condito anche con «un po' d'annacquatura americanizzata, uno schizzo di comico sentimentale troppo dichiarato nelle sue origini»[4].

Questa marcata frattura spinse buona parte dei recensori a considerare le sequenze cariche di connotazioni realistiche (le prime e l'ultima) come due parentesi felici che racchiudevano una vicenda convenzionalmente fantasiosa, ambientata in un paesaggio arcadico e, per di più, con personaggi tratteggiati in modo assai scarsamente verosimile.

Tale cesura, immediatamente individuata come una caratteristica peculiare di *4 passi fra le nuvole*, fornì lo spunto per esprimere inappellabili e severi giudizi di valore. A nessuno – allora – e solo ad alcuni – nei decenni successivi – venne in mente che forse la relativa brevità di quelle due parentesi realistiche e la loro collocazione in momenti nevralgici del racconto erano il risultato di un calibratissimo disegno strutturale.

Insomma, appare decisamente probabile che *4 passi fra le nuvole* sia e abbia voluto essere nelle intenzioni dei suoi numerosi artefici (soggettisti, sceneggiatori, regista e produttore) soprattutto una fiaba, ricca, come ogni fiaba rispettabile, di solide, robuste valenze morali. Di conseguenza, le parentesi realistiche hanno la funzione di ricordare al pubblico, proprio in virtù del loro stridente contrasto con l'esteso corpo centrale del film, l'umile status socio-economico e i quotidiani affanni esistenziali del protagonista, il commesso viaggiatore così simile alla quasi totalità degli spettatori italiani[5].

La dimensione favolistica viene affermata subito nell'incipit, ancor prima delle note e giustamente celebrate sequenze che raccontano il risveglio di un quartiere cittadino anonimo e grigio e le routinarie azioni mattutine compiute dal commesso viaggiatore in partenza, alle prese con le abituali miserie materiali e con la petulante, insopportabile consorte.

L'inquadratura iniziale di *4 passi fra le nuvole*, quella su cui si succedono in dissolvenza i titoli di testa, sembra offrire allo spettatore un'immediata, preziosa indicazione sullo statuto di verosimiglianza della vicenda che sta per essere nar-

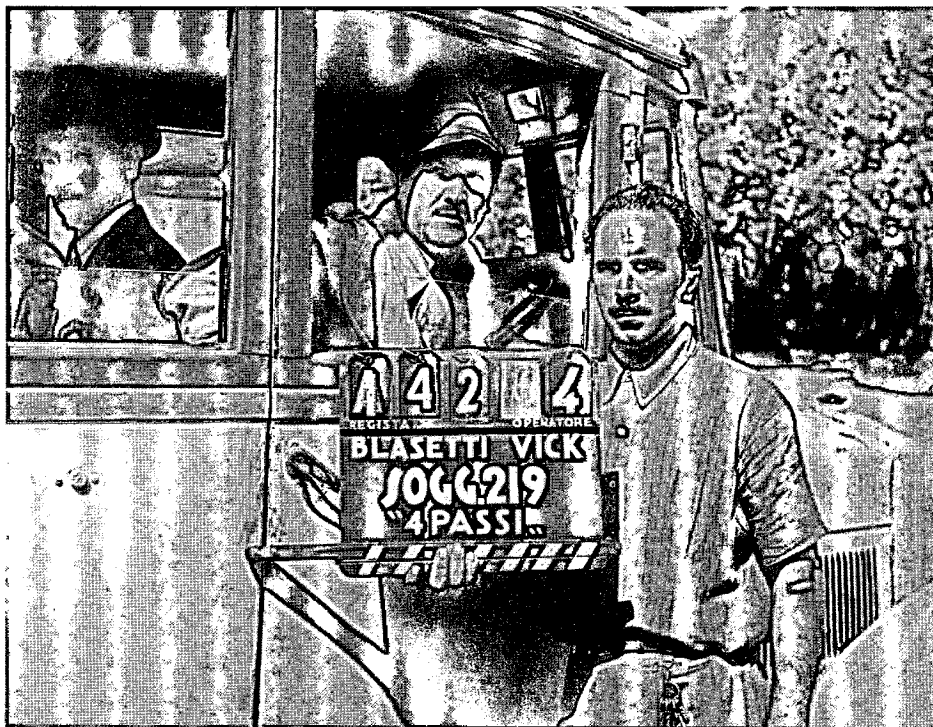
rata, proponendogli un rasserenante e lento spostamento in un incontaminato paesaggio campestre, lungo una stradina leggermente in salita circondata da una dolce vegetazione e incorniciata da un cielo coperto da alcune nuvole tutt'altro che minacciose. Insomma, quasi una dichiarazione programmatica, un suggerimento inequivocabile rivolto al destinatario, un invito a lasciarsi andare, ad abbandonarsi totalmente a una vicenda la cui matrice favolosa è già evocata dall'iniziale percorso privo di concrete coordinate spazio-temporali di riferimento.

Questo sulla natura della pellicola è il primo equivoco di fondo sorto attorno a *4 passi fra le nuvole*, che apparve a molti (e per motivi, come detto, ampiamente comprensibili) un film di impronta realistica destinato a smarrire ben presto il cammino così felicemente intrapreso, piuttosto che, come oggi sembra, una fiaba carica di insegnamenti morali sia per il protagonista sia per lo spettatore.

Il secondo, sostanziale, equivoco è invece legato alla tormentata genesi del film, frutto di un lavoro d'équipe particolarmente travagliato. Non a caso, Blasetti negli anni '50, cercando di sottolineare i delicati e complessi equilibri che presiedono alla nascita di qualunque prodotto cinematografico, citerà proprio *4 passi fra le nuvole* come esempio probante della «inevitabile essenza» del cinema, «arte di collaborazione» ed «espressione equilibrata, concorde e ordinata di un gruppo di individualità» e non, semplicemente, frutto della volontà di un singolo[6].

Nella sua appassionata e generosa perorazione, ripetutamente espressa in circostanze e tempi diversi, Blasetti, senza mai ovviamente dimenticare il ruolo decisivo svolto dal regista nel processo creativo, insiste soprattutto sull'importanza del *testo* di partenza, intendendo per *testo* il «soggetto e cioè la sceneggiatura giunta al termine della sua ultima fase di elaborazione»[7].

Al *testo* di *4 passi fra le nuvole* lavorarono inizialmente Zavattini e Tellini, con una breve idea quasi subito sviluppata in un ampio soggetto intitolato *Quattro passi nelle nuvole* (con 4 in lettere e non in numero, come poi nei titoli di testa) e, in un secondo momento, Aldo De Benedetti, a cui spetta il merito di aver concepito la sceneggiatura e i dialoghi del film in quasi assoluta autonomia, con un contributo limitato di Piero Tellini, un apporto minimo di Blasetti e senza alcun ulteriore intervento zavattiniano. La mancata conoscenza di questo oggettivo dato di fatto, o, comunque, la sua parziale dimenticanza, è quindi all'origine del secondo equivoco in cui ci si imbatte non di rado sfogliando le recensioni d'epoca. Accade così che intere battute pronunciate dai protagonisti, certe sequenze o alcuni personaggi del film vengano considerati esempi tipici di scelte abituali nel cinema blasettiano o il risultato del singolare sguardo con cui Zavattini sapeva accostare la realtà, traendone lo spunto e l'ispirazione per invenzioni estremamente originali.

Compulsare adesso recensioni, saggi, articoli o monografie dedicati integralmente o in parte a *4 passi fra le nuvole*, alla ricerca di affermazioni di questo tipo costituirebbe un esercizio gratuito e quanto mai sterile; e sarebbe ancor più irragionevole e insensato dibattere, poniamo, sugli indiscutibili meriti di Blasetti, autentico "padre fondatore" del nostro cinema, oppure sul peso avuto nella ela-

Carlo Romano nella corriera di *4 passi fra le nuvole*

borazione del film dal geniale Zavattini o, ancora, sul ruolo svolto da Tellini, sceneggiatore di talento e poi anche regista sfortunato. Ma forse può essere interessante ripercorrere la genesi di *4 passi fra le nuvole* in ogni sua tappa, confrontando dettagliatamente l'inedito soggetto originale di Zavattini e Tellini con gli snodi della vicenda raccontata dal film[8].

Nella sua lunga e fortunata attività di commediografo, soggettista e sceneggiatore, il cruccio maggiore di Aldo De Benedetti è stato senz'altro quella di non essere riuscito nell'intento di vedersi adeguatamente riconosciuta la paternità del copione di *4 passi fra le nuvole*. Dapprima furono le vergognose leggi razziali del regime fascista, in vigore contro i cittadini italiani di razza ebraica a partire dal 1938, a far omettere il nome di De Benedetti dai titoli di testa del film. Il soggetto fu correttamente attribuito a Zavattini e Tellini, ma la sceneggiatura fu considerata (con la formula "adattamento cinematografico") opera del produttore Giuseppe Amato, figura fondamentale ma certo non responsabile diretto del *testo* di *4 passi fra le nuvole*[9].

In seguito, la verità emerse, ma in modo pur sempre lacunoso: a partire dalla metà degli anni '40 in poi, nessuno ha mai negato la partecipazione di De Benedetti alla laboriosa genesi del film, ma il suo nome è stato come messo fra parentesi. Forse perché riconoscere la reale paternità del *testo* di *4 passi fra le nuvole* attribuendolo soprattutto a De Benedetti, ovvero all'autore principe della

commedia brillante in tutte le sue numerose varianti, avrebbe significato introdurre una ulteriore complicazione nella lettura di un periodo cinematografico ricco di molteplici contraddizioni, fino a non molto tempo fa quasi totalmente rimosse.

E dunque riconoscere allo sceneggiatore romano il merito di aver concepito con notevole autonomia gran parte della vicenda e di aver scritto i dialoghi di *4 passi fra le nuvole*, apportando radicali modifiche prevalentemente alla seconda parte dell'esteso soggetto di Zavattini e Tellini, sarebbe equivalso ad ascrivere all'esponente rappresentativo di un modello di cinema, già allora vittima di non lievi critiche, un peso preponderante nell'ideare uno dei film cardine della rinascita "preneorealista". Si preferì, anche dopo la fine del secondo conflitto mondiale, sminuire la portata del suo effettivo contributo, nonostante i ripetuti, quasi ossessivi appelli rivolti da De Benedetti a Blasetti, Amato e Zavattini. Il suo nome fu così vittima di un secondo processo di rimozione, per la verità questa volta parziale, dopo quello, certo ben più radicale e odioso, effetto (non isolato) della legislazione razziale.

Nel dicembre 1939, Zavattini e Tellini presentano un breve spunto narrativo, di cui Amato acquista i diritti, incaricando i due autori di sviluppare in modo più articolato le loro idee. Nasce così il già ricordato *Quattro passi nelle nuvole* (titolo definitivamente modificato in *4 passi fra le nuvole*, circa tre anni dopo, poco prima dell'uscita del film): le paginette dello spunto iniziale crescono fino a diventare le ventisette cartelle dattiloscritte del soggetto originale.

Trascorre un anno e Amato si mette in contatto col suo sceneggiatore di fiducia, De Benedetti; gli fa leggere il soggetto e poi lo convoca presso il suo quartier generale romano (l'Hotel Plaza), insieme con Zavattini e Tellini, per un amichevole confronto e un cordiale scambio di opinioni. Nel dibattito che segue, De Benedetti si mostra critico nei confronti della seconda metà di *Quattro passi nelle nuvole*, comprensibilmente difesa dai suoi due autori. Amato decide allora di sciogliere la riunione e, pochi giorni dopo, affida al solo De Benedetti l'incarico di «sceneggiare, dialogare e portare quegli adattamenti necessari per una realizzazione cinematografica» del soggetto, dietro compenso di trentamila lire[10].

De Benedetti esegue nei tempi concordati il proprio lavoro; passano molti mesi e, quasi inaspettatamente, un giorno egli riceve un'entusiastica telefonata di Blasetti, decisosi a realizzare il film sulla base del copione debenedettiano, dopo aver preso accordi con Amato e con Luigi Freddi, allora ai vertici della Cines, ma anche di Cinecittà e dell'ENIC. In questo modo, De Benedetti fornisce un personalissimo apporto alle dinamiche preneorealistiche, a ulteriore riprova del fatto che le istanze tra breve espresse con ben altra forza e convinzione da una significativa, anche se minoritaria, parte del nostro cinema nascono da un bisogno quanto mai diffuso di moralità, urgente anche in chi, come lo sceneggiatore romano, era totalmente insensibile ed estraneo a sollecitazioni di natura politico-ideologica, comuni a molti dei più radicali innovatori.

De Benedetti introduce alcune modifiche richieste dal regista, che apporta autonomamente ulteriori (e numerose) varianti, subito soppresse dal produttore,

propenso a ripristinare la precedente versione. In definitiva, la sceneggiatura è senz'altro attribuibile a De Benedetti, con un contributo di Blasetti, sia pur contenuto dal vigile intervento di Freddi e Amato, e con l'apporto di Tellini, soprattutto – così pare – per quanto riguarda le scene relative al viaggio in corriera.

De Benedetti si ispira con notevole fedeltà alla prima parte del soggetto, di cui ripropone la trama in tutti i suoi snodi fondamentali, modificando solo alcuni dettagli secondari. Le differenze sono esigue e, in un unico caso, comportano l'omissione di un'immagine poetica, espressione di una vena prepotentemente lirica: all'inizio del soggetto, infatti, la misera realtà quotidianamente vissuta dal commesso viaggiatore al risveglio mattutino viene sottolineata, per contrasto, da una sua folgorante visione onirica:

> Stava facendo un sogno bellissimo di cui abbiamo visto le ultime immagini: credeva che la sveglia fosse il campanello d'oro di una casa incantata[11].

Il soggetto si chiude circolarmente con un altro suono, monotono e incessante, prodotto dalla campanellina, che annuncia l'arrivo del treno destinato a ricondurre a casa il protagonista. De Benedetti opera anche altre modifiche, di lieve entità: ad esempio, il nome della ragazza incontrata dal commesso viaggiatore Paolo è Maria e non Silvia, di cui, nel soggetto, viene specificata, a differenza di quanto avviene nel film, la professione svolta (maestrina supplente). Ma, soprattutto, lo sceneggiatore romano aggiunge situazioni, vivacizzando la trama del soggetto che, per sua stessa natura, era stato concepito come un testo destinato ad essere arricchito nelle successive elaborazioni.

Nel film, ad esempio, la scena ambientata in treno è molto più articolata e densa di microavvenimenti, facendo emergere la generosità di Paolo, disposto a cedere il suo posto a sedere alla ragazza dopo averla, inizialmente, costretta ad alzarsi. E alcuni snodi della vicenda costituiscono le prime avvisaglie di una contrapposizione che, pur attraversando l'intero film, si manifesterà compiutamente solo nella penultima sequenza, con l'aspro scontro tra il padre di Maria e Paolo: da una parte, i depositari di valori tradizionali e conservatori (quali l'ordine, il senso del dovere e l'onore); dall'altra, i paladini, magari inconsapevoli, di nobili e disinteressati princìpi (la gentilezza del cuore, l'altruismo e la *pietas*).

La bontà di Paolo emerge quasi subito e per contrasto, grazie cioè al contrappunto assicurato dal commesso viaggiatore in medicinali, personaggio assente nel soggetto ma frequentemente elogiato dalla critica sia per il modo efficace con cui è tratteggiato, sia per la concreta incarnazione che ne seppe offrire Enrico Viarisio impersonando l'egoista, cinico e gretto collega del protagonista. Nella felice ideazione di tale personaggio si rivela la mano di De Benedetti, evidentemente memore di una sequenza collocata poco dopo l'inizio de *La dama bianca*, quando Nino Besozzi, altro interprete di punta del repertorio brillante, è impegnato, nella parte dell'avvocato Giulio Gualandi marito infedele, in un "giro di esplorazione" muliebre condotto attraverso le carrozze del treno, a caccia di facili avventure di viaggio[12].

Gino Cervi in *4 passi fra le nuvole*

Successivamente, nel film emerge in modo evidente il ruolo protettivo che Paolo incarna prendendo calorosamente le difese di Maria nei confronti dello scortese bigliettaio, e il contrasto fra i due personaggi maschili viene esaltato dai provvedimenti assunti dal controllore ai danni di Paolo, che deve scendere alla successiva fermata perché sprovvisto di abbonamento.

In questa prima parte di *4 passi fra le nuvole*, anche la sequenza ambientata sulla corriera è sottoposta a un originale trattamento, con i numerosi e folcloristici tipi umani che, a differenza dell'unico viaggiatore presente nel soggetto, popolano il mezzo di trasporto. La zitella acida di mezza età, il rigido signore con pizzetto che rifiutano il vino offerto dall'autista Antonio per celebrare la nascita del figlio maschio, e il droghiere settentrionale, critico nei confronti delle abitudini diffuse nelle regioni centro-meridionali, vengono contrapposti agli altri personaggi i quali, al contrario, si uniscono alla gioia festosa del conducente.

Ma tutti i viaggiatori, dopo la forzata sosta del veicolo dovuta all'incidente, sono indifferentemente coinvolti nella breve parentesi bucolica, quando, immersi in una dimensione da *rêverie* pastorale ormai abissalmente distante dal registro realistico delle prime sequenze, contribuiscono alla piena e definitiva affermazione del versante palesemente fiabesco assunto dalla vicenda, fondata sulla dialettica fra la monotona esistenza quotidiana e il desiderio di evasione, che si manifesta con l'opportunità offerta dal destino a Paolo.

Se da una parte questo conflitto tra l'abituale tenore di vita e il bisogno di coltivare spazi franchi di fuga appare un motivo ricorrente nella produzione tea-

Una scena del film

trale e nelle sceneggiature debenedettiane, pur sempre legato all'asfissiante ménage matrimoniale, dall'altra tale conflitto si carica in *4 passi fra le nuvole* di ulteriori, particolarissime connotazioni: il viaggio del protagonista e la sua breve sosta in campagna presso la casa di Maria assumono un valore iniziatico, facendo sorgere nel commesso viaggiatore nuove consapevolezze e un senso salutare di smarrimento, evidenti soprattutto nell'amaro finale, aperto al dubbio.

Infatti, l'autentico tragitto del protagonista, che si configura principalmente come un percorso morale, è reso possibile da un'infrazione, che porta Paolo a operare scelte decisive per il destino di Maria, ma anche per la propria crescita interiore, come risulta palese dopo che i due sono arrivati a casa della ragazza e la loro unione (fittizia) è stata celebrata con un banchetto notturno.

A questo punto, e ci troviamo a circa metà del soggetto, il racconto di Zavattini e Tellini diverge radicalmente dalla vicenda del film e ruota attorno ad alcuni assi, che meritano di essere sinteticamente individuati.

a) Il motivo socio-economico: la famiglia della ragazza versa in pessime condizioni finanziarie ed è sull'orlo di un esproprio che il padrone della fattoria vorrebbe estendere ai contadini e a tutti i piccoli proprietari, stabilitisi in quelle terre da intere generazioni. Ma il progetto del padrone fallisce per merito di Paolo, che, ricorrendo a insospettabili virtù dialettiche e a un coraggio finora sconosciuto, si appella a un misterioso cavillo giuridico (il *paragrafo 15*), riu-

scendo a prevalere con diabolica abilità sul terribile avversario, il cui disegno tirannico viene definitivamente sconfitto.

b) Il riscatto morale di Paolo che, contrapponendosi apertamente al padrone, risarcisce un percorso esistenziale condotto all'insegna dell'inerzia e della passività: il suo gesto si tramuta allora in un strumento essenziale per giungere a una rivelazione interiore, acquisendo una più ampia e diversa consapevolezza di se stesso e della propria personalità.

c) La presenza di un triangolo sentimentale, sia pur platonico: nel soggetto fa la sua ingombrante comparsa anche Mario, l'ex fidanzato della ragazza e padre del bambino che la giovane porta in grembo, «un giovanotto aitante, abbastanza simpatico»[13], creando immediatamente i presupposti per una crescente ostilità e una progressiva, reciproca gelosia fra i due uomini.

d) L'incontro di Paolo con una comitiva di bambini giunti dalla città, uno dei quali, feritosi, viene soccorso dal commesso viaggiatore, improvvisamente ricondotto ai suoi doveri morali di genitore. Questo incontro, risolutore, con i bambini prelude allo spontaneo abbandono della fattoria da parte di Paolo, deciso a tornare a casa propria dopo essersi assicurato che la frattura sentimentale tra la ragazza e Mario è ormai definitivamente ricomposta.

Vi è insomma nel soggetto una notevole ricchezza di spunti, motivi e situazioni del tutto estranei alla sceneggiatura. Il testo di Zavattini e Tellini viene sottoposto a un procedimento di sottrazione, col risultato di assottigliarne sensibilmente il considerevole spessore narrativo. De Benedetti, all'accorrenza abilissimo nel congegnare macchinose vicende di gusto melodrammatico (come accadde in occasione dei quattro «film che parlano al vostro cuore», tutti diretti da Mario Mattoli tra il 1940 e il 1943, sulla base di copioni scritti dallo sceneggiatore, anche se non firmati per motivi razziali), alleggerisce la trama del soggetto, spogliandola definitivamente di ogni connotazione socio-economica.

Non solo: lo sceneggiatore sceglie di conferire una diversa articolazione al rapporto fra i due protagonisti, Paolo e Maria. Dal rabbioso atteggiamento assunto all'inizio dal commesso viaggiatore, costretto a condividere la camera lasciata libera dai genitori di lei, si passa ai momenti idilliaci vissuti al risveglio, senza che tuttavia i due, a differenza di quanto avviene nel soggetto, manifestino mai disegni esistenziali comuni. L'atmosfera di irrealtà che accompagna nel film il delicato dialogo fra Paolo e Maria, sdraiati sulla biada del barroccio in viaggio, è sottolineata ed esaltata dall'impiego del trasparente, complicando volutamente il processo di identificazione dello spettatore, consapevole di assistere a un sogno ad occhi aperti, una piacevolissima regressione alla ricerca di sensazioni armoniose, fatte risalire dal protagonista alla propria infanzia. «Ah, quanto tempo era che non passavo una giornata così. Mi pare d'essere tornato bambino!» esclama Paolo, rievocando un episodio molto lontano nel tempo, quando, a dieci anni di età, fu mandato in campagna e poté rotolarsi nell'erba, arrampicarsi sugli alberi e sguazzare nei torrenti, prima di far dolorosamente ritorno alla vita monotona, scandita dai doveri e dagli obblighi (la città, la casa, la scuola).

Il ricordo infantile di Paolo richiama assai da vicino l'esperienza salutare che sta ora vivendo da adulto, grazie alla progressiva immersione in una dimensione *alternativa* all'esistenza abituale: un'esperienza che sembra almeno in parte propiziata dall'atmosfera giocosa e rilassante instaurata da Matteo, il nonno di Maria.

Ed è proprio verso don Matteo, personaggio indimenticabile senz'altro anche per merito dell'ammirevole interpretazione offerta da Giacinto Molteni, che si indirizzarono da subito e con maggiore energia le attenzioni della critica, al momento di individuare le tracce sicure dell'impronta lasciata da Zavattini. Ma, per la verità, nel soggetto, l'irresistibilmente simpatico e amabile nonno della ragazza ha un peso del tutto marginale ed è, addirittura, connotato, almeno all'inizio, in modo assai negativo:

> Il nonno, poi, un curioso tipo di burbero e bisbetico, è maggiormente ostile a Paolo per il suo aspetto modesto in netto contrasto con la vigorosa prestanza fisica dei componenti la famiglia[14].

Per converso, don Matteo diventa nel film il protagonista di una lunga sequenza interamente costruita sul dialogo con Paolo, e, per estensione, l'anziano costituisce l'incarnazione massima di una concezione della vita improntata a valori quali la giovialità, il rispetto per gli altri e la tolleranza. Una personale saggezza esistenziale, quella del nonno, non insensibile a innocenti vizi (il fumo, i cioccolatini, soprattutto il vino) e quotidianamente affermata, sin da giovane, ribaltando, con anticonformistica discrezione, le norme degli abituali ritmi biologici e sociali. «Appena mi addormento, attacca la fanfara [...] è un difetto di natura, mia moglie però avrebbe avuto il dovere di sopportarmi», racconta il nonno a Paolo, illustrandogli il motivo per cui, molti anni prima, la consorte lo ha obbligato a lasciare la camera matrimoniale con il risultato di veder limitato il numero dei loro figli ad appena due. Da allora don Matteo dorme di giorno, dedicando la notte a solitarie attività ludiche: «Gioco a dama... gioco da solo così vinco sempre». Ed è lui a convincere il commesso a impiegare i cioccolatini del campionario come pedine, trasformando il suo prezioso e insostituibile strumento di lavoro in un efficacissimo veicolo ricreativo: «Questi [cioccolatini] qui rotondi sembrano proprio pedine per giocare a dama... così sì che si giuoca bene... me li presti?»

D'altra parte, i princìpi su cui don Matteo e Paolo basano la loro esistenza, rovesciando silenziosamente consuetudini e parole d'ordine care al regime, trovano un riscontro in altri film, polemici, sia pur tra le righe e senza eccessivo fragore, verso gli orientamenti fondanti la morale fascista, in ambito privato come nella sfera pubblica. A questo proposito, e per limitarsi a titoli sceneggiati autonomamente da De Benedetti o comunque frutto di sue significative collaborazioni, viene in mente *Maddalena... zero in condotta* (1940): soprattutto perché in questo film, opera seconda di De Sica regista, emerge un'evidente simpatia per i personaggi sognatori, idealisti e sentimentali, mentre, e al contempo, una tenue, garbata ma efficace ironia colpisce alcuni miti e valori consolidati nell'immaginario collettivo alimentato dal regime. E *Maddalena... zero in condotta*, pur essen-

do legato assai più di *4 passi fra le nuvole* a logiche e convenzioni tipiche del genere commedia, sembra sposare, come accade del resto anche nel film di Blasetti, le ragioni del cuore e del sentimento, invitando gli spettatori a fare altrettanto, in contrapposizione alle convenzioni e alle norme "ufficiali".

In *4 passi fra le nuvole*, i segnali e le tracce collocabili in una simile direzione, e di cui la vicenda – sostenuta da dialoghi abilissimi – è disseminata, trovano la loro compiuta e definitiva espressione nello scontro tra le due autorità virili: le ragioni di don Luca, il padre che vuole cacciare Maria avendo scoperto la verità, sono infatti situate agli antipodi rispetto ai nobili princìpi di Paolo. Il conflitto di natura socio-economica che, nel soggetto di Zavattini e Tellini, contrapponeva il commesso viaggiatore al nuovo padrone della fattoria, acquista nel film una valenza esclusivamente morale e privata. Il "senso dell'onore" difeso da don Luca viene piegato e sconfitto dal fermo invito al perdono e alla *pietas*, rivoltogli da Paolo. Maria può così rimanere presso i suoi; il protagonista torna a casa, accolto dalla stridula voce della bisbetica moglie nella sequenza finale, nuovamente ambientata tra le mura del misero appartamento dove vive il commesso viaggiatore. La situazione oggettiva non è cambiata, ma Paolo, a conclusione di un itinerario scandito da tappe programmaticamente fiabesche, ha maturato consapevolezze interiori un tempo ignote e il suo viaggio lo ha profondamente mutato, incidendo persino sulle abituali e conformistiche certezze dello spettatore.

---

1. Giuseppe De Santis, *Quattro* [sic] *passi fra le nuvole* [film a cui il critico assegna ben tre stellette], «Cinema», v.s., VIII, 157, 10 gennaio 1943, p. 27.
2. *Ibid.*
3. Antonio Pietrangeli, *Quattro* [sic] *passi fra le nuvole*, «Bianco e Nero», 1, gennaio 1943.
4. *Ibid*,
5. Come osserva Aprà, riflettendo acutamente sull'attore Gino Cervi, già protagonista di altri numerosi film blasettiani precedenti alla commedia uscita alla fine del 1942: «In *4 passi* appare per la prima volta, "senza trucco"; gettata la maschera, si presenta come un piccolo-borghese, meschino, egoista. Questa cornice, che lo definisce sociologicamente, è ciò che ha colpito i critici contemporanei per il suo sapore (neo)realistico; non si capì, allora, che si trattava soprattutto di una scelta di messa in scena, che il realismo della prima e dell'ultima sequenza aveva senso in quanto contrapposto al progressivo irrealismo o, meglio, alla progressiva "teatralità" e emblematicità del film». Adriano Aprà, *Blasetti regista italiano*, in Alessandro Blasetti, *Scritti sul cinema*, a cura di A. Aprà, Marsilio, Venezia, 1982, p. 63.

Sempre a proposito della nozione di realismo, Argentieri ha recentemente, e in modo quanto mai puntuale, avuto occasione di precisare: «In realtà, il tasso di realismo, in *Quattro* (sic) *passi fra le nuvole* non è maggiore di quello che alberga in *Avanti c'è posto* e in *Campo de' Fiori* di Mario Bonnard, il regista che, stando agli annunci sui giornali, avrebbe dovuto dirigere il film [...]. Ciò non toglie che *Quattro passi fra le nuvole* sia un film delizioso, sprizzante simpatia e umanità, amaro nel finale e implicitamente latore di un appello alla tolleranza. Ma l'apporto di Blasetti in *Quattro passi fra le nuvole* è principalmente di specie registica, nella direzione degli attori e delle riprese, ha inciso sulla sceneggiatura meno che in altre circostanze». Mino Argentieri, *Un lungo viaggio verso il realismo e oltre ancora*, in Stefano Masi (a cura di), *1900 a. blasetti 2000*, Comitato Alessandro Blasetti per il centenario della nascita, Aprilia (LT), 2001, p. 104.

6. Alessandro Blasetti, *Il cinema arte composita o arte specifica*, UNESCO, Conferenza internazionale degli artisti, Venezia 1952, esposto preliminare sul cinematografo; poi in A. Blasetti *Scritti sul cinema*, cit., pp. 223-234.

7. *Id.*, p. 224.

8. Non siamo riusciti a rintracciare la sceneggiatura di *4 passi fra le nuvole*: una copia, che non abbiamo ancora potuto consultare per motivi contingenti, dovrebbe tuttavia essere conservata dalla figlia del regista, la signora Mara Blasetti.

9. Esiste una ricca e colorita letteratura, di natura per lo più aneddotica, sul conto di Amato, che costituì, tra l'altro, il modello per il personaggio del produttore Fogliati, spassosamente interpretato da Paolo Stoppa nel film *Fuga a due voci*, l'intelligente "(meta)telefono bianco" sceneggiato da Aldo De Benedetti, prodotto dallo stesso Amato e diretto da Carlo Ludovico Bragaglia nel 1943.

10. La lettera autografa di Giuseppe Amato, su carta intestata del romano Hotel Plaza, e indirizzata a De Benedetti, riporta la data del 21-12-1940. È riprodotta in questo numero di «Bianco & Nero», insieme ad alcune lettere rinvenute nell'archivio Aldo De Benedetti, custodito presso l'abitazione del nipote ed erede dello sceneggiatore, l'avvocato Vittorio De Benedetti, che intendiamo calorosamente ringraziare per aver concesso, insieme a sua moglie (la signora Rosanna Muzi), il permesso di pubblicare tale materiale. Ringraziamo inoltre Arturo Zavattini e Massimo Tellini, che ci hanno gentilmente autorizzato a pubblicare il soggetto originale, finora inedito, *Quattro passi nelle nuvole*. La presente ricostruzione della genesi di *4 passi fra le nuvole* è fondata, per lo più, su una raccomandata spedita da De Benedetti a Giuseppe Amato il 24 aprile 1956, ma è altresì integrata con numerose altre fonti, che appaiono tutte attendibili: la testimonianza di Luigi Freddi; le dichiarazioni rese in distinte occasioni da Blasetti e da Zavattini; e una polemica assai aspra che, ospitata dal settimanale «Star» nell'immediato dopoguerra, ebbe per protagonisti proprio De Benedetti e Zavattini. Per la testimonianza di Freddi, cfr. L. Freddi, *Il Cinema*, Arnia, Roma, 1949, vol. II, pp. 420-425; poi nuovamente inclusa nella edizione (non integrale) delle memorie freddiane: L. Freddi, *Il cinema. Il governo dell'immagine*, Centro Sperimentale di Cinematografia – Gremese Editore, Roma, 1994, pp. 333-335.

11. Cesare Zavattini e Piero Tellini, *Quattro passi nelle nuvole*, soggetto originale, p. 1 del dattiloscritto. Cfr. p. 190 in questo numero di «Bianco & Nero».

12. Il film, diretto nel 1938 da Mario Mattoli, è tratto dall'omonima commedia di Guglielmo Zorzi e Aldo De Benedetti, responsabili anche della sua trasposizione cinematografica, ed è uno dei film che, in assoluto, «segnano il trapasso dalla fase larvale a quella adulta» della «produzione bianca», almeno secondo l'autorevolissimo parere espresso da Savio, probabilmente il massimo conoscitore del cinema italiano sotto il fascismo. Cfr. Francesco Savio, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*, Sonzogno, Milano, 1975, p. XX, nota 2.

13. C. Zavattini e P. Tellini, *Quattro passi nelle nuvole*, p. 19 del dattiloscritto. Cfr. p. 197 in questo numero.

14. *Id.*, p. 12 del dattiloscritto.Cfr. p. 195 in questo numero.

Il presente saggio è stato realizzato grazie al contributo di una borsa post-dottorale concessa dall'Università di Roma III.

Quattro passi nelle nuvole

Prima idea*

Una parentesi inaspettata e bizzarra aperta dal destino nella vita di un uomo, un breve sogno ad occhi aperti, sconfinamento nell'assurdo dalla grigia monotonia di un'esistenza stanca e annoiata. Il protagonista della vicenda è un uomo qualunque intristito nel ritmo uggioso dei suoi giorni sempre uguali: la famiglia gli pesa, la moglie l'opprime, i figli lo irritano. Ogni mattina all'alba lascia la sua casa ingrata per compiere un lavoro ingrato: scapicollarsi tutto il giorno in treni affollati, in traballanti corriere di paese da un cliente all'altro, umiliarsi, avvilirsi per mendicare un affare e la sera tornarsene a casa sfinito per ritrovare le solite miserie, la moglie che strilla, i figliuoli che piangono. Vita da cani!

Ma un giorno il caso lo fa capitare vicino a una donna, un povero essere sperduto e smarrito che, nell'attesa della sua maternità dolorosa, vuol cercare un rifugio fra i suoi. L'accoglieranno? La respingeranno? Chi sa! È gente di campagna generosa, ma rude, intransigente, severa. Ella teme il primo incontro. I suoi grandi occhi pieni d'angoscia e di paura sembrano invocare aiuto: le importa solo che possa nascere il suo bambino. Poi non avrà più paura di nulla. Basterebbe una piccola menzogna per salvarla: far credere ai suoi che è sposata, che il bimbo che deve nascere ha un padre.

E l'uomo compie il gesto pietoso come si allunga una carezza a un povero cane randagio. Che gli costa? Perderà dieci minuti poi se ne andrà per i fatti suoi. Ma l'ingranaggio lo prende, lo tiene, lo incatena in un giuoco d'eventi paradossale e grottesco venato d'umorismo e di tragedia. Più cerca di liberarsi e più s'invischia, più tenta di riprendere la propria libertà, la propria personalità e più la maschera fittizia gli aderisce, gli si plasma addosso, lo rinserra. Tutte le volte che prova a fuggire qualcosa sorge a sbarrargli il passo, a ricacciarlo indietro a complicare sempre più la sua situazione assurda e ridicola. Altro che dieci minuti! Passano le ore. Ha già perduto una corriera. Anche la seconda parte senza che egli possa raggiun-

* Il testo, rinvenuto in forma dattiloscritta presso l'Archivio De Benedetti, è molto probabilmente il primo soggettino che Zavattini e Tellini presentarono a Peppino Amato nel dicembre del 1939. Cfr. la lettera di Zavattini a Ercole Patti, pubblicata su «Star», 8, 23 febbraio 1946, e riprodotta alle pp. 208-209 di questo numero di «Bianco & Nero».

gerla. La notizia è corsa per i campi, i casali, le fattorie e giungono parenti, amici, coloni per festeggiare gli sposi. Un'atmosfera festosa e gioconda lo fascia, lo disarma, lo paralizza. Scende la notte. I genitori con commossa tenerezza accompagnano gli sposi fino alla soglia della camera che hanno lasciato per loro. È la camera patriarcale consacrata alla purità della famiglia. Ed egli si trova solo con la donna di cui conosce appena il nome. In uno scatto di rabbiosa rivolta sfoga contro di lei la sua esasperata irritazione. Diventa aspro, violento, brutale. Ma il silenzio umile e rassegnato della donna lo disarma. Esce nell'aia imbiancata dalla luna. La pace serena della notte lo calma, lo placa. All'alba lo risveglia lo scampanio giocondo di una mandria di pecore che gli fluisce intorno con un coro di belati. L'aria è fresca, frizzante, odorosa. La respira a pieni polmoni. Si sente gaio, rasserenato, come rinnovato. S'avvia con passo agile e svelto verso la stazione. Ma anche questa volta non riesce a partire. L'ingranaggio lo riprende, lo travolge di nuovo nel ritmo festoso. La cordialità paesana lo circonda col calore dei suoi sentimenti semplici e schietti. Ed egli a poco a poco s'abbandona al misterioso incanto di quella vita così diversa dalla sua e sente rinascere invece echi di ricordi sopiti, di sentimenti dimenticati e gli par quasi che quella sia la sua gente, che quella sia la sua terra. È come un'ubriacatura di luce, di aria, di orizzonti aperti. Ma d'improvviso il risveglio duro, brutale, minaccioso. Quella gente ora gli è intorno cupa, ostile per giudicare e condannare. Il giuoco sta per mutarsi in tragedia. Ma la pietà riesce a vincere il rancore e suggerisce la parola generosa del perdono.

La parentesi si richiude, il breve sogno è finito. Ecco la corriera traballante, poi il treno affollato che lo riporta a casa. Ecco le scale grigie, la bottiglia del latte sulla porta, l'anticamera oscura, la moglie che strilla, i bambini che piangono. Egli si guarda intorno con altri occhi, con una sensibilità nuova. Sono le stesse cose, gli stessi visi, gli stessi suoni. Ma tutto gli sembra diverso. Si sente inondare l'anima di tenerezza. È la sua casa, la sua famiglia, la sua vita! È felice!

Soggetto originale*

di Cesare Zavattini e Piero Tellini

Una grande città all'alba.

Le case sono ancora avvolte nella nebbia, gli spazzini puliscono le strade umide, i grossi carri del latte passano rombando per le vie silenziose.

Suonano le sveglie.

In un piccolo appartamento di un'enorme casa popolare, un uomo sui 40 anni si sveglia di soprassalto e balza precipitosamente dal letto.

Stava facendo un sogno bellissimo di cui abbiamo visto le ultime immagini: credeva che la sveglia fosse il campanello d'oro di una casa incantata.

---

* Il testo, rinvenuto in copia fotostatica presso l'Archivio De Benedetti, è composto di 27 cartelle dattiloscritte, molto probabilmente, tra la fine del '39 e l'inizio del '40.

Ora si è accorto di essere in ritardo.

È un commesso viaggiatore in cioccolatini e caramelle. Ogni mattina deve alzarsi per tempo, prendere un trenino per andare lontano a racimolare i suoi magrissimi affari.

Paolo è un uomo modesto che lavora tutto il giorno per mandare faticosamente avanti una famiglia numerosa, composta dalla moglie noiosa, da 3 ragazzini vivacissimi, dal fratello della moglie, un essere abulico che si fa mantenere. Inoltre deve preoccuparsi di altri parenti della moglie, ai quali tutti i mesi manda regolarmente qualche soldo.

Paolo è così povero che non può mai regalare dolci ai suoi bambini: curioso destino di un viaggiatore in dolci. Qualche volta fanno la corte al suo campionario, ma per Paolo è intangibile, è il suo ferro del mestiere. Forse i bambini finiranno col non volergli più bene, per questo.

Egli non si ribella, sopporta tutto questo con calma.

Quella mattina esce di casa, rimproverato, come al solito, dalla moglie, perché ha fatto tardi, perché nella fretta ha svegliato i ragazzini e ha disturbato il sonno del fratello, perché in nessun caso deve prendere il tassì per arrivare alla stazione.

Corre nella strada, ancora insonnolito, con una grossa borsa sotto il braccio, dietro un autobus che già si è messo in moto.

Sul treno, affollatissimo, che conduce ad un piccolo paese, egli riesce, dopo la solita lotta, ad avere un posto, strizzato fra due grossi viaggiatori. Si svolge nello scompartimento una monotona conversazione borghese e meschina che tratta delle piccole avversità quotidiane.

Durante il viaggio Paolo è colpito da una ragazza, vestita semplicemente, dal volto dolcissimo e triste che gli sta davanti guardando lontano, fuori dal finestrino, senza prendere parte ai discorsi che si svolgono nello scompartimento. Una grande amarezza è dipinta sul suo bellissimo volto.

Forse Paolo si sbaglia, ma ha visto una piccola lacrima spuntare dai grandi occhi di lei.

Quando il controllore arriva, un uomo burbero conscio della propria superiorità su quei viaggiatori di terza classe, la ragazza non trova il biglietto.

Il controllore assume un'aria severa e Paolo prende calorosamente la difesa di lei.

La ragazza, infine, trova il biglietto, e guarda Paolo con riconoscenza.

In Paolo è avvenuto qualcosa di strano; egli quel mattino quasi non si riconosce. Ha osato alzare la voce contro un Controllore.

La ragazza ha ripreso a guardare lontano, fuori dal finestrino.

Paolo vorrebbe attaccare discorso, ma non osa. Gli occhi della ragazza lo imbarazzano, gli fanno commettere alcuni piccoli atti di timidezza.

Il treno giunge in una piccola stazione di smistamento, dove i viaggiatori smontano.

Su un grande piazzale si trovano le corriere pronte per la partenza, sulle quali tutti si precipitano.

Silvia e Paolo salgono sulla più scalcinata delle corriere. Insieme a loro c'è solo un altro viaggiatore, che va a mettersi lontano, vicino all'autista.

Tutte le altre corriere partono, ma quella sulla quale sono saliti Silvia e Paolo sembra non abbia alcuna intenzione di muoversi, e continua a sobbalzare col motore acceso.

L'autista fa finta di voler partire, ingrana la marcia, ma non si muove: egli guarda agitato una finestra sulla piazza dove è affacciata una donna che gli fa grandi cenni ai quali egli risponde con altri cenni affannosi.

Alle proteste del viaggiatore isolato l'autista si decide a far partire la corriera. Ma invece di imboccare la strada della campagna, fa il giro della piazza e si ferma al posto di prima. Silvia e Paolo si guardano senza comprendere.

La finta partenza si ripete ancora una volta e quando i tre viaggiatori stanno per protestare l'autista balza dal sedile a terra, e gridando si precipita verso la casa dove la persona alla finestra fa cenni più agitati.

Infine si viene a sapere che all'autista è nato un bambino: lo stava aspettando di momento in momento. I tre viaggiatori dovranno aspettare almeno una mezz'ora prima di partire.

Mentre altra gente corre verso la casa, Paolo e Silvia scendono dalla corriera. Silvia, che ha assistito alla scena dell'autista con evidente emozione, si siede su alcune casse accatastate in un angolo della piazza deserta. Paolo che l'ha seguita con la coda dell'occhio per tutto il tempo le si avvicina e vedendola commossa, compie un atto che prima d'allora egli stesso reputava inaudito: offre a Silvia un cioccolatino del suo sacro campionario. Ella sceglie il più piccolo.

Con un'aria volutamente scettica, Paolo le dice che capisce benissimo come Silvia si sia potuta commuovere per un bambino, ma che ormai è passato e non è più il caso di pensarci.

I due diventano amici. Silvia piace a Paolo, e Paolo, con la sua aria semplice e buona, attrae Silvia.

Poco dopo la corriera riparte. L'autista neo padre grida per la gioia e manda a velocità pazza, lungo la strada polverosa, la scalcinatissima corriera, cercando di investire i polli e di spaventare i passanti con dei zig zag improvvisi.

Durante il viaggio, l'improvvisa amicizia fra Paolo e Silvia si stringe ancora di più. Silvia è una maestrina supplente.

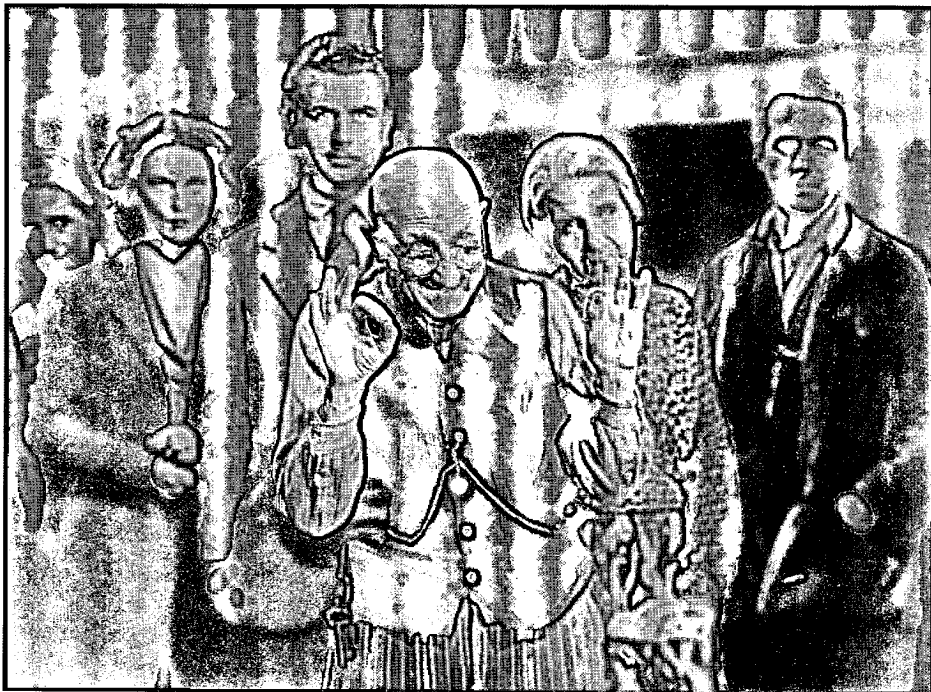
Si sono già detti molte cose, simpatizzano. Come per un improvviso bisogno di sfogarsi Silvia rivela a Paolo la causa della sua tristezza: è incinta. In città ha conosciuto un uomo, uno dei tanti, che le ha promesso di sposarla e poi l'ha lasciata. Silvia si trova ora in una situazione terribile: non può continuare l'insegnamento in città a causa dei disturbi che spesso la colgono, e per ovvie ragioni

Arturo Bragaglia (a sinistra) e Carlo Romano (al centro) in *4 passi fra le nuvole*

non potrà lavorare in seguito. È senza un soldo. Non le resta altro da fare che ritornare al paese se non vuol morire di fame. Ma al paese l'attende una situazione ancora più tremenda: la sua famiglia è una di quelle famiglie all'antica ligia alle tradizioni e al decoro, il padre è un duro capo di casa affezionato ai suoi ma incapace di comprendere ciò che è accaduto alla figlia. Sicuramente appena si accorgeranno del suo stato verrà cacciata di casa.

Silvia ci va lo stesso perché quella è l'ultima sua speranza e perché spera in un miracolo. Non chiederebbe molto, dopotutto: le basterebbe di restare presso i suoi fino al momento della nascita del bambino, anzi solo per far nascere il bambino, poi si adatterebbe volentieri a ricominciare la lotta per la vita, per sé e per il piccolo, in città.

Paolo cerca di consolarla.

Dopo una breve fermata dell'autocorriera, durante la quale l'autista ha fatto salire abusivamente un viandante, omaggio alla nascita del proprio figlio, Paolo e Silvia si guardano per un minuto in silenzio... Un pensiero improvviso ha colpito entrambi. Ma Paolo se ne ritrae subito spaventato. Silvia invece lo esprime con timida dolcezza. Dice che Paolo con un piccolo gesto potrebbe risolvere quella situazione che minaccia di diventare tragica. Solo se egli volesse potrebbe fare di lei una donna felice. Ella gliene sarebbe riconoscente per tutta la vita. E Paolo si agita, non ha il coraggio di rifiutarsi e nemmeno di accettare. Silvia insiste con incantevole ingenuità: *se Paolo si fermerà al paese solo un giorno o due e dirà di essere suo marito tutto si accomoderà.*

Adriana Benetti, Gino Cervi, Giacinto Molteni, Margherita Seglin
e Guido Celano in *4 passi fra le nuvole*

Poi Paolo riprenderà la sua strada e Silvia non lo disturberà più. Diranno in casa che egli deve partire per affari per un lunghissimo viaggio e proprio per questo ha accompagnato la sposa presso i suoi. Ci penserà lei a scrivere delle lettere: falsificando la calligrafia, le spedirà in città facendosele poi rimandare da una conoscente. Alla fine, se sarà necessario, ella farà la parte della donna abbandonata dal marito.

Paolo si irrigidisce: egli è sposato, deve tornare in città la sera stessa, non può osare una cosa simile. Silvia gli dice, guardandolo coi suoi occhi tristi e incantevoli: «Un solo giorno...».

Paolo rifiuta recisamente, poi, per mitigare la cattiva impressione, le offre subito un altro cioccolatino; ma la ragazza, come caduta da un sogno, si rimette con la testa appoggiata al finestrino, in un atteggiamento di profonda tristezza.

Paolo è sulle spine.

Silvia fa fermare la corriera sulla strada che porta alla sua casa. Fra Paolo e Silvia c'è un certo imbarazzo e da parte di Paolo un po' di sostenutezza.

La corriera riparte traballando, con l'autista che canta con voce stonata una canzone gioiosa.

Dal finestrino della corriera, Paolo vede Silvia che con la sua valigia si incammina per la stradetta che sale.

Poco dopo, non molto distante dalla fattoria, la ragazza sente dei passi dietro di lei, si volge. È Paolo che arriva ansimante con la sua grossa borsa sotto il braccio. Le si mette al fianco e mentre camminano le dice un po' rude di non farsi illusioni che lui la sera stessa se ne tornerà indietro...

Felicità e riconoscenza della ragazza. Lui sempre burbero.

Quindi cominciano a prendere accordi per la loro poetica menzogna.

Procedendo attraverso i campi il volto di Paolo si rasserena. Egli si guarda intorno come incantato.

Arrivano di fronte alla casa di Silvia. È sul margine di una grande strada: ha davanti distributori di benzina e di nafta. Dietro i campi e i boschi.

Si fermano davanti alla porta. Paolo è molto intimorito. Mentre Silvia sta per entrare, preso da una rapida idea Paolo si toglie la fede e la infila al dito di lei.

I famigliari si precipitano intorno alla ragazza che arriva a casa inaspettata. Tutti sono intorno a lei.

La famiglia è composta del padre, della madre, del nonno, di una sorella, di un fratello e della moglie del fratello. Sono piccolissimi proprietari terrieri un po' decaduti, di antica famiglia attaccati alle tradizioni e alle leggi naturali degli uomini. Il più giovane di loro si occupa della vendita della benzina alle numerose macchine che passano continuamente.

Paolo è rimasto fermo vicino alla porta con in mano la sua borsa e la valigia di Silvia. Nessuno pensa a lui.

Dopo le affettuosità dell'incontro, notano il nostro Paolo. La curiosità si volge verso di lui e il capo di casa domanda: «Chi è questo signore?». Imbarazzo dei due. Dopo lunga esitazione Silvia dice a bruciapelo: «È mio marito».

Dapprima grande stupore e grande agitazione.

Il padre della ragazza è indignato. Non capisce come Silvia si sia permessa di compiere un atto così importante della sua vita, senza avvertire i genitori.

L'indignazione cresce, diventa generale; Paolo si trova come un pulcino nella stoppa. Il nonno poi, un curioso tipo di burbero e bisbetico, è maggiormente ostile a Paolo per il suo aspetto modesto in netto contrasto con la vigorosa prestanza fisica dei componenti la famiglia.

Durante la cena che si svolge con una certa riservatezza. Improvvisamente Silvia ha un leggero malessere. Come una bomba scoppia improvvisa la notizia che Silvia deve avere un bambino. Questo cambia completamente gli umori, e a poco a poco Paolo diventa l'idolo, il centro, dell'attenzione generale. Si comincia a parlare del nascituro, si intrecciano proposte circa il nome e il suo avvenire, e la discussione diventa accesa al massimo.

I due pseudo sposini sono spinti a manate affettuose verso la camera da letto, ma essi non avevano pensato a questo importante dettaglio, cosicché non riescono a

nascondere il loro imbarazzo suscitando gli allegri commenti della famiglia. Quando si trovano dietro la porta chiusa, Paolo non sa come comportarsi, e neppure la ragazza che è con lui affettuosa solamente in un senso di vera riconoscenza umana.

Decidono che Paolo dormirà ai piedi del letto sul materasso messo lì apposta. Mentre la ragazza si spoglia, egli se ne sta con la faccia voltata verso il muro, e vi resta parecchio perché la ragazza si è incantata a guardare la fotografia dell'uomo che l'ha messa incinta.

È l'alba. La campagna si sveglia. Sotto le finestre dei pseudo sposi si sente il chicchirichì del gallo. Paolo spalanca la finestra e la visione di quella quiete agreste gli dà il senso di un benessere mai provato prima.

Si mette naturalmente a cantare, ma poi si ferma di colpo perché Silvia è ancora immersa nel sonno. Paolo la guarda a lungo.

Il programma di Paolo è quello di partire la sera stessa. È il massimo che può concedere. Egli pensa che a casa sua saranno già in pensiero. Non solo, ma non ha venduto niente per la Ditta, e il campionario è misteriosamente calato. Qualcuno ne ha scoperto il contenuto e lo ha intaccato. Tanto che con circospezione il suo primo gesto al mattino è stato quello di mettere il campionario nel comò.

Durante il giorno le cose si complicano. La famiglia di Silvia si trova in una situazione finanziaria disastrosa. Le poche terre che essi avevano sono gravate di ipoteche. Sul loro capo sta la spada di Damocle: il nuovo padrone della fattoria vorrebbe cambiare i contadini ed espropriare i piccoli proprietari.

Essi si trovano in una drammatica situazione. Forse dovranno abbandonare quelle terre che amano e che da generazioni in generazioni sono loro.

Essi hanno lavorato sopra quelle terre, le hanno fatte fruttare... Ci vorrebbe qualcuno pratico, qualcuno che sapesse parlare bene, qualcuno della città, insomma, per poter trattare con il nuovo proprietario.

Paolo è occupato a dare il becchime alle galline. Egli sta apprezzando tutte le semplici manifestazioni di questa vita casalinga, e sente per la prima volta nella sua vita il piacere di essere rispettato e segnato a dito.

Altre vicine e altre belle ragazze di campagna sono venute a vedere il marito della Silvia.

Sopraggiunge nell'aia il padrone della fattoria. Sta per gridare ma la presenza di Paolo lo ferma. Attacca discorso con lui, convinto che si tratti di una persona estranea alla fattoria ed entra in confidenza, sfogandosi verso i piccoli proprietari. Ma quando viene a sapere che si tratta del marito della figlia del suo contadino esce in escandescenze e rinnova le sue minacce del prossimo sfratto. Ma Paolo lo ferma con una parola: *paragrafo 15*.

Di che cosa si tratta? Paolo ha udito per primo il padrone che parlava del prossimo sfratto con un suo segretario. Paolo ha udito che c'era un certo paragrafo 15 che poteva mettere i bastoni tra le ruote ai propositi del padrone. Paolo si aggrappa a quelle due parole, per lui misteriose, e basa la sua lotta su queste.

Il padrone resta impressionato e lo invita a discutere della cosa a casa sua: spera di riuscire a corrompere questo formidabile avversario che ha già suscitato in tutti una grande ammirazione al punto che tutti, anche gli estranei alla famiglia di Silvia, vengono da Paolo a pregarlo di occuparsi delle loro liti con il padrone, come da un taumaturgo.

I famigliari si aggrappano a lui come all'unica persona che li possa salvare ed egli si sente inorgoglito di questa mansione, e promette che in giornata riuscirà a risolvere la loro questione.

Infatti il pomeriggio egli è appunto a colloquio con il padrone e con un coraggio che in vita sua non aveva mai avuto riesce a tenerlo in iscacco.

Paolo che non saprebbe per sé stesso ottenere niente, e infatti da dieci anni è rimproverato dalla moglie perché non è capace di farsi aumentare lo stipendio, qui trova delle risorse inaspettate: spaventa letteralmente il padrone che si vede aveva la coscienza assai poco pulita.

È l'aria, *gli occhi di Silvia*, il rispetto da cui è circondato, insomma il fatto di sentirsi qualcuno per la prima volta che gli dà il coraggio e una finezza eccezionale.

Esce dal colloquio quasi trionfante. Entro due o tre giorni è certo di ottenere la vittoria, non solo per i famigliari di Silvia, ma anche per altri angariati dal padrone. Ma tutto ciò lo costringe a rimanere un paio di giorni. Si fa forza, e resiste al richiamo della realtà. Qui gli sembra proprio di vivere i suoi sogni: partirà fra 2, 3 giorni.

Intanto l'amicizia fra Paolo e Silvia sta per diventare amore. Sembrano due esseri che fra miliardi di persone si sono incontrati per essere felici insieme. Egli vive come in estasi. Finalmente, per la prima volta, ha il tempo di riflettere, di pensare, di vedere quello che gli piace: scopre la sua personalità.

Lo colpisce soprattutto una serie di piccoli fatti che mettono bene in evidenza il contrasto tra la vita sbagliata, affannosa e vuota della città, con quella serena e profonda della campagna.

E una sera egli sente che diventa pericoloso dormire nella stessa camera di Silvia. Entrambi sono sull'orlo del precipizio: anche Silvia è stata trascinata nell'atmosfera dolcissima creata da Paolo. Sembra che stia smarrendosi; e per la prima volta il loro dialogo tocca dei punti delicati, s'intravvede la possibilità di soluzioni nuove della loro situazione; per accenni indiretti, essi parlano di un eventuale abbandono di quei posti da parte di entrambi. Se ne andranno chissà dove.

L'indomani davanti alla casa si ferma un grande autobus per far benzina.

A un tratto l'uomo che stava vicino all'autista e che è sceso a sgranchirsi le gambe spalanca gli occhi: guarda Silvia che è sulla porta e Silvia guarda lui con altrettanto stupore. Si avvicinano l'uno all'altro, Silvia è profondamente turbata. Quell'uomo è Mario, il tipo che l'ha lasciata: un giovanotto aitante, abbastanza simpatico.

Fra i due c'è una spiegazione, ma si capisce che Mario non ha nessuna voglia di riprendere i rapporti con Silvia.

Sopraggiunge Paolo – e Mario sente che lo chiamano come marito di Silvia. Marito? La cosa lo sbalordisce. Quando vede l'imbarazzo di Silvia che non sa dargli spiegazioni nasce in lui anche una punta di gelosia. Mario guarda male Paolo che è intervenuto fra i due vedendo la ragazza parlare animatamente con uno sconosciuto.

Paolo viene a sapere chi è Mario ed è scombussolato dalla notizia. Silvia è profondamente turbata e si capisce che sta rientrando nell'orbita di Mario. D'altra parte questi comincia a intenerirsi appena sa che Silvia è incinta benché un certo sospetto rimanga in lui: non è ancora persuaso della storia raccontatagli. Il colloquio si svolge davanti alla casa in un'atmosfera imbarazzata e furtiva tra il va e vieni delle persone dell'ambiente.

L'intimità determina di minuto in minuto la crescente ostilità di Paolo per Mario, s'accorge che la ragazza gli interessa molto più di quanto lui non pensasse. Proprio nel giorno in cui egli avrebbe fatto un passo avanti presso Silvia nell'esposizione di quei progetti che la notte prima essi avevano solo timidamente accennati, progetti di due esseri completamente staccati dalla realtà che alludevano ad una possibile vita solitaria e felice dimentichi di qualunque precedente legame, l'arrivo casuale e quasi miracoloso di Mario lo sconvolge e lo fa soffrire.

Mario fa di tutto per restare almeno un giorno: Silvia gli piace sempre, gli è bastato rivederla per innamorarsi ancora di lei. Inoltre la gelosia lo incita, con Paolo è un po' ostile. Resterà lì un giorno solo e prega il suo compagno d'auto di riprenderlo su al ritorno. Se è vera la storia che gli hanno raccontata Paolo può presentarlo alla famiglia come un suo amico. Paolo vorrebbe reagire ma suo malgrado è costretto a far parte del giuoco incitato dallo sguardo di Silvia.

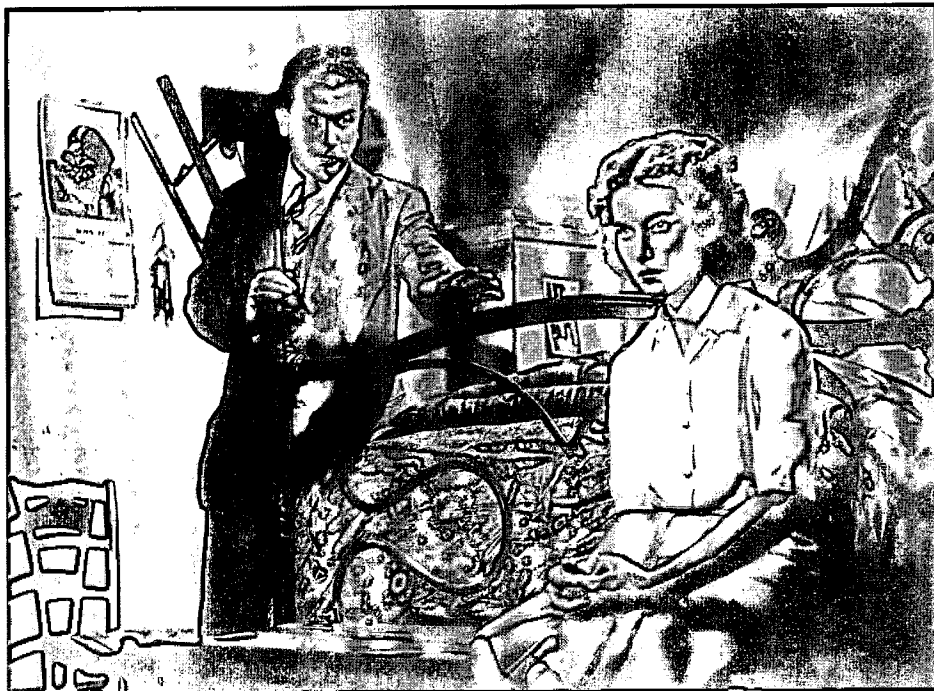
Paolo considera Mario come un vero e proprio rivale anche se è costretto a fingere di fronte alla famiglia di essergli amico. Fin dalla prima conversazione davanti alla famiglia cerca di prevalere sopra di lui non riuscendo sempre a mantenersi calmo.

Giunto il momento di recarsi dal padrone della fattoria per ottenere la vittoria egli ci va con la precisa speranza di oscurare col suo gesto l'astro nascente di Mario.

Secondo lui Silvia non potrà restare insensibile se riuscirà a vincere.

Paolo esce dalla grande casa del padrone con un foglio in mano: è firmato dal padrone e ne segna la capitolazione.

Paolo s'incammina verso casa con una certa ansia: immagina il momento in cui darà la grande notizia e il suo completo trionfo. Quel piccolo proprietario di autocarri sarà ridotto alle sue modeste proporzioni. Silvia lo guarderà con occhi dolci e riconoscenti e riprenderà con lui il colloquio notturno pieno di meravigliosi progetti.

Durante il cammino Paolo s'imbatte in una comitiva di bambini venuti in gita dalla città. Sono in un campo con una maestra e cantano e si divertono nel

Gino Cervi e Adriana Benetti

prato. Paolo non si fermerebbe tutto protesto verso la sua passione quando uno dei bambini cade con un grido. Tutti gli sono intorno, il bambino si è ferito a una gamba, la maestra è spaventata più del necessario: occorre portarlo fino al cascinale più vicino.

Automaticamente Paolo, malgrado la fretta, è costretto a fermarsi e si trova senza accorgersi il bambino sulle braccia: lo porterà lui.

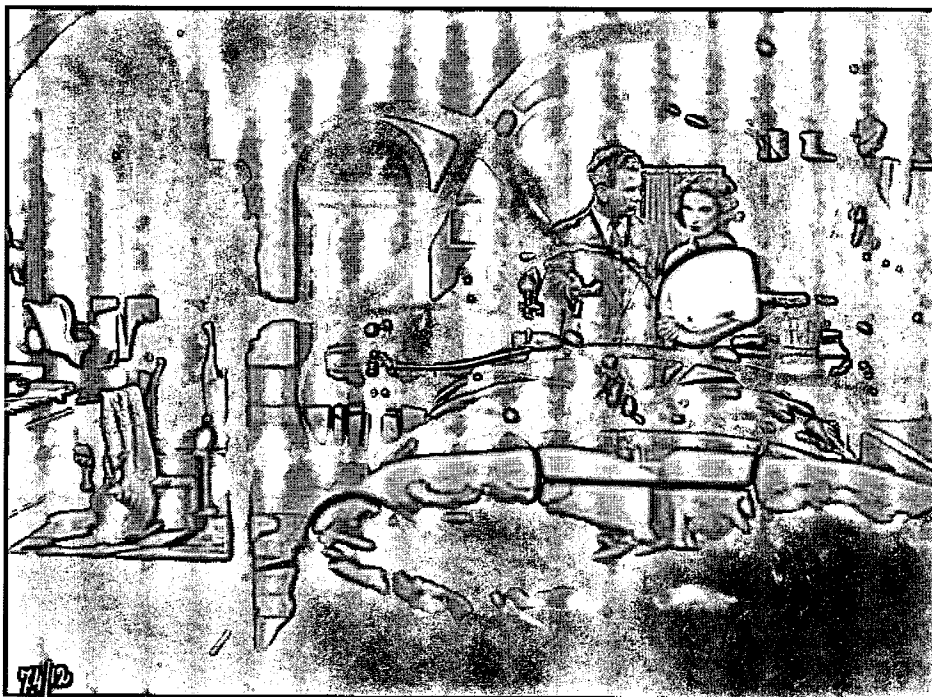
Egli s'incammina con tutti i bambini che gli saltellano intorno come pulcini intorno alla chioccia. La maestra lo segue con inutili lamentazioni.

Strada facendo il bambino parla con Paolo, dice cose molto curiose. Si chiama come uno dei suoi bambini.

Nell'animo di Paolo avviene poco a poco una trasformazione: più va avanti e più il suo volto si rasserena. Solo allora comincia a comprendere fino a quale punto aveva dimenticato ciò che non si può né si deve dimenticare.

Quando arriva al cascinale, con grande stupore della maestra, egli dice di non aver più fretta.

Paolo ha sentito che veramente non c'è che una strada per lui: finire il sogno, ritornare alla realtà. Non è Mario che deve andarsene. Il cerchio si chiude escludendolo naturalmente. Ma egli vuole che tutto in avvenire si accomodi nel migliore dei modi: Silvia deve essere felice.

Per cancellare il ricordo nei cuori che gli sono così vicini, egli cerca di orientare la simpatia dei famigliari verso Mario tornato a casa di Silvia e data la

Gino Cervi e Adriana Benetti

notizia che è accolta con un'esplosione di gioia egli arriva perfino a dire che è stato Mario a suggerirgli la vittoriosa condotta col padrone della fattoria.

Anche nei rapporti con Silvia si è imposta una sorprendente condotta. La tratta male, così da far cambiare perfino i sentimenti del nonno nei suoi riguardi. Studia il modo per commettere le cose che irritano sempre più coloro dai quali era riuscito a farsi idolatrare. E Silvia stessa non lo comprende, ormai ritornata all'amore di Mario.

In una scena a tavola studiatamente solleva tutti contro di lui. Paolo dice: «Sta bene, me ne andrò e non tornerò mai più». Naturalmente nessuno lo prende sul serio anche se la frase a tutta prima ha colpito.

Quando quella sera se ne vanno a letto e Paolo è pronto a coricarsi sul suo materasso, Mario penetra nella camera con l'intenzione di fare una scenata. La gelosia lo riprende.

E quando Paolo gli chiude la porta in faccia, sia pure con delicatezza e con un gesto di preghiera, egli va nella sua camera dove si aggira come un orso in gabbia. Quindi ogni tanto guarda attraverso il buco della serratura, nella camera di Silvia, oppure apre improvvisamente la porta per sorprendere i due.

Paolo oramai è così disarmato contro Mario, che gli parla quasi con tenerezza. Gli dice che lì sarà felice, lo consiglia a non abbandonare mai quel luogo, quella gente.

Durante la notte si svolge l'ultimo dialogo fra Paolo e Silvia.

All'alba Paolo va a prendere la sua borsa col campionario, e proprio in quel mentre scopre chi gli rubava ad uno ad uno tutti i cioccolatini: era il vecchio nonno. Ce n'è rimasto uno solo, e Paolo gli lascia anche quello. Tutta la casa dorme, egli si allontanerà in silenzio.

Prima di andarsene Paolo vede che quel mattino non si sta verificando l'idilliaco risveglio della campagna, così come l'aveva descritto, la sera precedente per sedurlo, a Mario: infatti il cielo è nuvoloso, c'è un po' di vento, il gallo ritarda a fare il suo chicchirichì: invano Paolo cerca di eccitarlo. Visti inutili i suoi sforzi, è lui che fa uno scordatissimo chicchirichì sotto la finestra di Mario.

Poco dopo Mario apre la finestra col volto soffuso di un'espressione di dolcezza. Anche lui rimane incantato dal verde paesaggio, ma ad un nuovo chicchirichì, questa volta vero, prende una scarpa e la getta violentemente nel pollaio.

A malapena Paolo riesce a scansarla.

Apre il cancelletto e si allontana verso la stazione. D'un tratto sente avvicinarsi dei passi affrettati. Si volge: è Silvia. Ella non sa dirgli che "grazie". Ma negli ultimi istanti ha capito interamente il cuore e i pensieri di Paolo.

Il piccolo telegrafo della stazione. Paolo riempie il modulo di un telegramma: «Signora Tal dei Tali, via Tal dei Tali – Ritorno ore 19,30. Bacioni».

L'impiegato conta le parole: 11, dice rivolto a Paolo, leviamo bacioni? Paolo scuote la testa violentemente: No, no, no... e mette la mano in tasca per pagare il supplemento. Quindi siede nella piccola stazione con la borsa ormai leggera e floscia sotto il braccio. Aspetta immobile mentre la campanellina che annuncia l'arrivo del treno squilla monotona e incessante.

HOTEL PLAZA
ROMA

21-12-40

Egregio Signor Aldo De Benedetti - Largo Elvezia 12
Roma

A seguito dei nostri accordi resta convenuto quanto appresso:
noi Vi affidiamo la sceneggiatura cinematografica del nostro soggetto (Quattro passi nelle nuvole) degli autori: Cesare Zavattini e Bellini:
Voi v'impegnate di sceneggiare - dialogare e portare quegli adattamenti necessari per una realizzazione. [illegible]
Per tale Vostro lavoro noi Vi corrisponderemo la somma

Lettera-contratto autografa di Giuseppe Amato ad Aldo De Benedetti, su carta intestata dell'Hotel Plaza, Roma, 21 dicembre 1940

di lire 30.000. Trentamila
così Ripartite. lire 6000 alla firma
lire 12.000. alla consegna della
parte Prima del primo tempo.
che dovrà avvenire. entro il 10
Gennaio. – lire 12.000. alla
consegna dell Secondo tempo
che dovrà avvenire entro il 25
Gennaio 1941 –

Distinti Saluti.
G. Accetto

203

CINES

PRODUZIONE FILM
SOCIETÀ PER AZIONI CAPITALE L. 300.000.000
DIREZIONE GENERALE:
VIA SANTA SUSANNA 17 - ROMA

TELEGRAMMI FILMCINES
TELEFONO: 471853
CENTRALINO LUCE 471490 471491 471492

Giovedì 8/8

Carissimo Aldo,

questa è una delle prime 5 copie – prime e sole – della prima stesura del film (salvo la parte finale) destinata alle revisioni tua e mia. Come d'accordo te la mando ben legata, lusingato ed onorato di tutti i "fossi" con cui vorrai costellarla (soprattutto per la Consolazione che è la cosa di cui, mancandomi la tua collaborazione, sono meno convinto); nonché di

Lettera autografa di Alessandro Blasetti ad Aldo De Benedetti, su carta intestata della Cines, 8 agosto [1942]

MINISTERO DELLA CULTURA POPOLARE

Direzione Generale per la Cinematografia

ROMA

ISPETTORATO CORPORATIVO

Circolo di

ROMA

La S.A. CINES

rappresentata dal Gr. Uff. Luigi Freddi

con sede in Roma - Corso Italia, 34

capitale L. 9.000.000

autorizzata dalla Federazione Nazionale Fascista

Industriali dello Spettacolo all'esercizio della

attività di produzione cinematografica con nulla

osta in data 9/2/42 avendo ottenuto dal Ministero

della Cultura Popolare Direzione Generale per la Ci-

nematografia Divisione II il nulla osta n.I2458 del

5 Settembre 1942 all'inizio di lavorazione del film

dal titolo provvisorio di:

QUATTRO PASSI NELLE NUVOLE

riduzione cinematografica di Zavattini e Fellini
denuncia che in data 5 settembre u.s. ha iniziato la
lavorazione del film di che trattasi.
Gli interni verranno girati negli stabilimenti di
Cinecittà e gli esterni a Roma e dintorni.
Prenderanno parte alla lavorazione:

Copia della denuncia di inizio lavorazione di *4 passi fra le nuvole* (che all'epoca si intitola ancora *Quattro passi nelle nuvole*), trasmessa alla SIAE per l'iscrizione nel registro cinematografico dalla Federazione Nazionale fascista degli Industriali dello Spettacolo (protocollo n. 31472 del 15 settembre 1942).
La «riduzione cinematografica» viene attribuita a Zavattini e, per errore, a Fellini anziché a Tellini.

Regista: Alessandro Blasetti

Direttore di produzione: Jacopo Comin

Operatore: Vaclav Vich

Interpreti principali: Giuditta Rissone - Guido Celano - Aldo Silvani - Carlo Romano - Margherita Sraglin - Mario Siletti

S.A. CINES

Roma, 14 Settembre 1942

SI CERTIFICA CHE LA PRESENTE È LA COPIA CONFORME DELLA DENUNCIA AI BOLLO INVIATA ALL'ISPETTORATO CORPORATIVO.

IL DIRETTORE
. Ardanaroli

207

La polemica De Benedetti-Zavattini

A proposito de Le miserie del signor Travet

Caro [Tullio] Pinelli,

anche a Roma s'è rinnovato per *Le miserie del signor Travet* lo schietto successo che questo film aveva già ottenuto in molte città d'Italia. Nessuno più di noi può rallegrarsene. Ma immagino che tu sarai rimasto sorpreso e deluso constatando l'unanime silenzio della critica sui nostri nomi di "autori" e sceneggiatori. Sottolineo la parola "autori" perché molte invenzioni e gran parte del dialogo non sono da addebitarsi alla commedia di Bersezio. La critica è stata prodiga di meritatissimi elogi al regista Soldati, ha elencato scrupolosamente le benemerenze degli interpreti, non ha dimenticato l'operatore, lo scenografo, il costumista, il truccatore, l'uomo che batte il ciac. Ma per chi ha scritto il soggetto neanche una parola.

Caro Pinelli, devo chiederti scusa: la colpa è mia. Il tuo nome ha avuto la disgrazia di essere accoppiato al mio e del mio nome i critici si ricordano solo quando hanno la possibilità di parlarne male. Lo sbandierano senza economia quando lo trovano in qualche filmetto commerciale, lo citano a proposito e a sproposito, quando si tratta di recitare il de profundis della cinematografia italiana, se ne servono per farmi i conti in tasca, ma se, per avventura, sono costretti a riconoscermi qualche merito, lo dimenticano e lo tacciono. Il fenomeno si rinnova con tale puntualità che non me ne meraviglio più. Mi addolora solo che uomini di alto impegno e d'indiscutibile valore come Emilio Cecchi e Alberto Moravia seguano lo stesso sistema.

Scusami, caro Pinelli se, per mia colpa, sei stato privato d'un riconoscimento che ti spettava. Che vuoi? È il destino di chi frequenta le cattive compagnie. Se avessi potuto immaginare una cosa simile avrei chiesto che fosse tolto il mio nome e che fosse lasciato solo il tuo. Io sono abituato al lavoro anonimo. E per molti soggetti e molte sceneggiature, che passavano sotto altri nomi, i critici sono stati larghi di elogi senza immaginare che quegli elogi fossero diretti a me. Valga per tutti l'esempio di *Quattro passi fra le nuvole*. Chi sa! Può darsi che mi convenga nascondermi ancora sotto l'anonimo per evitare qualche insolenza e guadagnarmi qualche lode. La vita è buffa, è vero? Con affettuosa amicizia credimi tuo

Aldo De Benedetti

«Star», 4-5-6, 9 febbraio 1946

Una lettera di Zavattini

Caro [Ercole] Patti,

alcuni amici mi chiedono a commento della lettera di De Benedetti a Pinelli: «Non siete tu e Tellini gli autori del soggetto di *Quattro passi fra le nuvole*?» «Sì» rispondo. Certamente la penna ha tradito il pensiero di De Benedetti, nel calore della sua lamentazione, se ha fatto nascere il suddetto dubbio. Si rendono per-

tanto necessarie queste righe che ti prego di ospitare. L'idea originale (il commesso viaggiatore in cioccolatini angosciato da una moglie noiosa e da una prole numerosa il quale incontra una bella ragazza prima in treno e poi su una corriera che non parte mai a causa dell'autista in attesa di un lieto evento, e la ragazza lagrima, mentre l'autista diventato padre per la felicità guida come un pazzo, e confida al nostro commesso viaggiatore di essere sedotta e abbandonata, e incinta, e gli chiede con il coraggio della disperazione di fingersi davanti ai suoi severi parenti presso i quali è costretta a tornare marito per ventiquattro ore, e il buon uomo accetta, sia pure col batticuore, dopo aver molto esitato, finendo col godere della straordinaria parte, e fa davvero quattro passi fra le nuvole in quella dolce campagna, tra quella gente rude e leale, anche se il nonno gli ruba i cioccolatini del campionario, quattro passi soli poiché la realtà lo chiama presto ai penosi doveri della città, ma prima vuol sistemare disinteressatamente la vita di quella giovane donna indifesa per la quale gli è nato forse anche un po' d'amore) questa idea fu presentata col suo bravo titolo da Tellini e da me a Peppino Amato in quattro pagine una sera del dicembre 1939. Amato se ne entusiasmò e l'acquistò seduta stante con lo impegno da parte nostra di arricchirla mediante una nuova stesura: di venticinque pagine esatte, come avvenne, sulla quale stesura si continuò per alcune sere a concretare questa volta presente Amato e con la sua sostanziale collaborazione. Circa un anno dopo Blasetti, De Benedetti, Amato e Tellini davano al soggetto la nota forma cinematografica.

Scusami la lunghezza della precisazione, ma *Quattro passi fra le nuvole* è, in mezzo ai quaranta soggetti che ho scritto a tutt'oggi solo o in compagnia, uno dei quindici di cui ancora non mi pento.

«Star», 8, 23 febbraio 1946

Precisazione a una precisazione

Caro Patti,

nessuna intenzione da parte mia di voler usurpare a Zavattini e a Tellini la paternità dell'idea originale di *Quattro passi fra le nuvole*. La mia "lamentazione" non aveva lo scopo di rivendicare benemerenze né, tanto meno, d'invocare quella norma di legge che definisce coautori dell'opera cinematografica l'autore del soggetto e l'autore della sceneggiatura. Riferendomi a certi atteggiamenti della critica ho citato *Quattro passi fra le nuvole* appunto perché la critica, a suo tempo, s'era indugiata ad analizzare e sottolineare la sceneggiatura e la dialogazione che erano state mia particolare fatica. Zavattini, espertissimo di cinematografo, sa quale importanza abbia in un film la sceneggiatura che può valorizzare o distruggere un'idea.

Chi sa! Forse una cattiva sceneggiatura avrebbe potuto condannare *Quattro passi fra le nuvole* ad essere annoverato fra quei venticinque soggetti di cui Zavattini si pente. Grazie per l'ospitalità e credimi cordialmente tuo

Aldo De Benedetti

«Star», 9, 2 marzo 1946

I dolori di un vecchio sceneggiatore

Roma, 24 aprile 1956

Caro Amato,

ho avuto stamattina un breve ed inconclusivo colloquio con l'avvocato Verdozzi il quale non mi sembra esattamente informato dei nostri rapporti a proposito del film *Quattro passi nelle nuvole*. Desidero perciò richiamare la tua attenzione su alcuni punti essenziali che non possono essere da nessuno contestati e che sono confermati dalle innumerevoli prove: a metà dicembre del 1940 tu mi hai dato un treatment (che è in mie mani) col titolo *Quattro passi nelle nuvole. Soggetto originale di Cesare Zavattini e Piero Tellini;* il treatment è composto di 27 pagine. Io ti dissi che lo spunto del soggetto mi sembrava interessante ed allora, qualche giorno dopo, tu combinasti un incontro all'Albergo Plaza fra me, Zavattini e Tellini. Io consigliai di utilizzare solo la prima metà del treatment (che, come azione, corrispondeva a circa un terzo della trama) e trovai nettamente dissenzienti tanto Zavattini che Tellini i quali tenevano particolarmente alla seconda parte nella quale si sviluppava l'amore fra i due protagonisti. Poiché non si riusciva a trovare una via d'accordo, tu mi prendesti da parte, interrompendo il colloquio e mi desti l'incarico di sceneggiare il soggetto come volevo senza preoccuparmi delle obiezioni dei due autori. E in questo confermasti il tuo preciso e felice intuito cinematografico che ti aveva subito fatto valutare gli elementi utili e quelli inutili del soggetto. Il 21 dicembre mi confermasti l'incarico con una tua lettera nella quale era precisato che io avrei dovuto sceneggiare e dialogare il soggetto di Zavattini e Tellini per un compenso di lire trentamila. Da quel momento non ebbi più alcun rapporto né con Zavattini né con Tellini e da solo (come è mia abitudine) scrissi tutto il soggetto sceneggiato, completo di dialogazione, utilizzando solo le prime quattordici pagine del soggetto originale. Naturalmente nella sceneggiatura vi sono trovate, situazioni e invenzioni che non esistono nel soggetto originale (ad esempio tutte le scene notturne fra i due protagonisti e fra il protagonista e il nonno con la partita a dama ecc.).

Finito il mio lavoro entro i termini stabiliti te lo consegnai, ricevetti il compenso pattuito ed il nostro rapporto per quella sceneggiatura si chiuse per reciproca soddisfazione. Passò molto tempo ed io avevo quasi dimenticato *Quattro passi nelle nuvole* quando un giorno mi telefonò Blasetti congratulandosi con la generosa esuberanza che lo caratterizza, per un mio bellissimo lavoro che lo aveva entusiasmato. Si trattava appunto della sceneggiatura di *Quattro passi nelle nuvole* che egli avrebbe dovuto eseguire per tuo conto. Mi disse di essersi accordato con te per qualche piccola modifica e mi chiese se ero disposto ad apportarla al copione. Risposi affermativamente e non volli discutere i particolari delle aggiunte e modificazioni da lui suggerite dato che aveva già ottenuto la tua approvazione. In pochi giorni modificai il copione come era stato convenuto (si trattava di piccole varianti che non mutavano la stesura generale). Blasetti sembrò soddisfattissimo e fu fissata per qualche settimana dopo la lettura della sce-

neggiatura in presenza di Luigi Freddi che allora dirigeva la Cines. Ma la lettura fu interrotta fin dal principio. Blasetti cominciò a leggere un soggetto completamente diverso da quello che io avevo scritto: le sue aggiunte e le sue varianti lo avevano reso completamente irriconoscibile. Tu scattasti subito indignato protestando per i cambiamenti. La scena diventò piuttosto aspra e fu conclusa con l'intesa che Blasetti avrebbe scrupolosamente eseguito il soggetto che io avevo sceneggiato senza aggiungere né modificare una parola. Scomparvero anche le varianti che egli aveva richiesto e tu pretendesti giustamente che fosse ricostruita in ogni particolare la sceneggiatura che io avevo scritto senza modificare una battuta. E ciò fu fatto. Credo che qualcuno sia poi intervenuto durante la lavorazione per aggiungere del movimento e della confusione nelle scene iniziali dell'autopullman, ma non so a chi si debbano tali modeste aggiunte che non credo abbiano molto giovato al film.

Appena finita la lavorazione seppi che il film era riuscito bene e me ne congratulai con Blasetti il quale mi rispose freddamente che quel film non gli apparteneva, ma che anzi lo rinnegava e che si era limitato a far l'esecutore di quello che volevi tu. Lasciava perciò a te la responsabilità e i meriti della regìa e a me la responsabilità e i meriti del soggetto e della sceneggiatura. La campagna razziale ha costretto la Cines a tacere il mio nome e di questi miei meriti tutti si sono impossessati nel modo più vergognoso. Questi sono i fatti precisi e sfido chiunque a contestarli. Il primo e più sicuro testimone sei tu. Ora l'avvocato Verdozzi mi viene a parlare di partecipazione alla sceneggiatura vantata da Tellini. E mi si propone per il rifacimento del film [*Era di venerdì 17*, 1957, di Mario Soldati] un compenso corrispondente alla metà di quello che hanno avuto rispettivamente Zavattini e Tellini. A parte il fatto, facilmente dimostrabile, che io ho partecipato anche alla costruzione del soggetto non solo creando delle situazioni, ma evitando tutta una parte prolissa e inutile che lo avrebbe condannato ad un sicuro insuccesso, resta la mia importante opera di sceneggiatore e di dialogatore che ha indubbiamente maggior rilievo dell'invenzione della trama e alla quale si deve il successo del film. La legge del diritto di autore pone sullo stesso piano l'autore del soggetto e lo sceneggiatore. In questo caso lo sceneggiatore ha creato il film e ha procurato il successo. Sfido chiunque a fare un buon film sceneggiando integralmente e dettagliatamente la trama di Zavattini e di Tellini i quali non essendosi evidentemente accorti d'aver avuto una felice trovata, l'avevano soffocata e appesantita sotto inutili e ingombranti sviluppi.

Ho voluto rievocare questi fatti precisi perché ho l'impressione che siano stati travisati o dimenticati. Altrimenti l'avvocato Verdozzi (il quale mi ha assicurato che tu riconosci che io sono stato l'unico sceneggiatore e dialogatore) non mi avrebbe fatto un'offerta che mi sembra oltraggiosa.

Indipendentemente da quanto sopra resta l'altro fatto assurdo che a Zavattini e Tellini è stato corrisposto un ulteriore compenso che non spettava loro dato che avevano firmato una cessione definitiva mentre viene contestato con spirito ostile il mio diritto, che risulta dal contenuto della tua lettera.

È con vivo rammarico che mi vedrò costretto ad abbandonare la via dei rapporti amichevoli che avevo scelto e che avrei preferito. Saluti cordiali.

Aldo De Benedetti

Roma, 21 maggio 1963

Carissimo Blasetti,

mi rivolgo, oltre che alla tua amicizia, al tuo senso di giustizia e di probità per chiederti (se non è stato già disposto) di invitare la TV a far precisare da chi presenterà domani sera il tuo film *Quattro passi fra le nuvole* che la sceneggiatura e i dialoghi sono stati scritti da me, anche se il mio nome non appare, per l'ostracismo razziale, nei titoli di testa. Tacere una tale verità, ampiamente documentata, assumerebbe, mi sembra, approvazione e complicità per quei vergognosi provvedimenti che mi hanno condannato all'anonima collaborazione. Non dubito che tu accoglierai con pronta sollecitudine questa mia legittima richiesta.

Con affettuosa cordialità credimi

Aldo De Benedetti

Roma, 24 maggio 1963

Caro Blasetti,

ecco le copie fotostatiche del soggetto *Quattro passi nelle nuvole* e della lettera contratto con cui Peppino Amato mi ha incaricato di sceneggiarlo. Di Zavattini e di Tellini non c'è altro. Tutta la costruzione, tutta la sceneggiatura e tutti i dialoghi sono opera mia, salvo qualche piccola scena aggiunta, credo, da Tellini nelle sequenze iniziali dell'autocorriera. Coi due autori del soggetto ho avuto un solo incontro all'Albergo Plaza per convincerli dell'inutilità e della banalità di tutta la seconda parte alla quale sembravano particolarmente affezionati. Amato mi ha lasciato carta bianca e io mi sono regolato secondo il mio gusto. Non puoi aver dimenticato il calore con cui mi hai espresso il tuo entusiasmo per il copione completamente sceneggiato e dialogato che Amato aveva affidato alla tua regia.

L'altra sera, nella presentazione del film alla TV hai voluto sottolineare il merito di chi aveva creato la scena del nonno che ritieni particolarmente felice. La cercherai invano nel soggetto di Zavattini e di Tellini perché quella scena, come molte altre, è stata inventata, sceneggiata e dialogata solo da me. Ti puoi render conto di quanto sia stata amara per me la tua ingiusta minimizzazione del mio apporto quando hai detto che *in parte* avevo collaborato anch'io. Non te ne faccio un rimprovero perché voglio credere ad un errore d'informazione o a una dimenticanza. Ma non riesco a capire come Zavattini non provi un senso di disagio quando gli vengono riconosciute benemerenze che non gli spettano e che sono negate a me.

E ora spero che non capitino più occasioni di dover ricordare questa triste e avvilente vicenda di *Quattro passi fra le nuvole.*

Cordialmente credimi

Aldo De Benedetti

Biblioteca di **Bianco & Nero**

Saggistica

Serge Daney, *Ciné Journal*, 1999

Riccardo Redi, *Cinema muto italiano (1896-1930)*, 1999

Giovanni Buttafava, *Gli occhi del sogno. Scritti sul cinema*, a cura di Lorenzo Pellizzari, 2000

Giovanni Buttafava, *Il cinema russo e sovietico*, a cura di Fausto Malcovati, 2000

Paolo Bertetto, *L'enigma del desiderio. Buñuel, Un Chien andalou e L'Âge d'or*, 2001

Maria Coletti, *Di diaspro e di corallo. L'immagine della donna nel cinema dell'Africa nera francofona*, 2001

Federica Villa, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano. Intorno a "Il bandito" di Alberto Lattuada*, 2002

Quaderni

Leonardo De Franceschi, *Il film «Lo straniero» di L. Visconti. Dalla pagina allo schermo*, 1999

Il cinema di Luchino Visconti, a cura di Veronica Pravadelli, 2000

Raul Grisolia, *Le metamorfosi dello sguardo. Cinema e pittura nei film di Luis Buñuel*, 2002

Documenti e strumenti

Virgilio Tosi, *Quando il cinema era un circolo. La stagione d'oro dei cineclub (1945-1956)*, 1999

Yvette Biro, Marie-Geneviève Ripeau, *Nudo da vestire. Sceneggiare l'immaginazione*, 1999

Ennio Morricone, Sergio Miceli, *Comporre per il cinema. Teoria e prassi della musica nel film*, a cura di Laura Gallenga, 2001

Sandra Lischi, *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, 2001

Alain Resnais. Il metodo la creazione lo stile, a cura di Maurizio Regosa, 2002

Quaderni della **Cineteca**

Il buono, il brutto, il cattivo di Sergio Leone, a cura di Angela Prudenzi, Sergio Toffetti, 2000
NON IN COMMERCIO

Roma nel cinema tra realtà e finzione, a cura di Elisabetta Bruscolini, 2000

La memoria del cinema. Restauri, preservazioni e ristampe della Cineteca Nazionale 1998-2001, a cura della Cineteca Nazionale, 2001
NON IN COMMERCIO

Diveantidive del cinema italiano, a cura di Elisabetta Bruscolini, 2002

Non c'è pace tra gli ulivi. Un neorealismo postmoderno, a cura di Vito Zagarrio, 2002

Quaderni della **Biblioteca Luigi Chiarini**

Luigi Chiarini 1900-1975, a cura di Orio Caldiron, 2001
NON IN COMMERCIO

Antonella Montesi (con la collaborazione di Leonardo De Franceschi), *BiblioVisconti*, volume 1
NON IN COMMERCIO

Marco Bertozzi (con la collaborazione di Giuseppe Ricci e Simone Casavecchia), *BiblioFellini*, volume 1
NON IN COMMERCIO

Fuori **collana**

Mario Serandrei, *Gli scritti. Un film: "Giorni di gloria"*, a cura di Laura Gaiardoni, 1998

Carlo Lizzani, *Attraverso il Novecento*, 1998

Ilaria Caputi, *Il cinema di Folco Quilici*, 2000

«Cinema» 1936-1943 prima del neorealismo, a cura di Orio Caldiron, catalogo della mostra

Bianco & *Nero* viene distribuito nelle seguenti librerie:

Val d'Aosta
AOSTA: Minerva

Piemonte
ALBA: Gutenberg
ASTI: Il Punto
BIELLA: Del Viale, Giovannacci
BRA: Crocicchio
MONCALIERI: Arco
OMEGNA: Il Punto
TORINO: Agorà, Artemide, Book Store, Campus, Celid, Claudiana, Comunardi, Coop. di cultura don Milani, Facoltà Umanistiche, Feltrinelli, Gulliver, Hobby Libri, Lis, Mondadori, Noce

Lombardia
BERGAMO: Bergamo Libri, Seghezzi
BRESCIA: Feltrinelli, Rinascita
COMO: Mondadori
CREMA: Dornetti
CREMONA: Fer-Net, La Rateale
INTRA-VERBANIA: Alberti
LEGNANO: Coop. Libraria Popolare
MANTOVA: Luxembourg, Nautilus
MILANO: Cavour, Clued, Del Corso, Dello Spettacolo, Einaudi, Hoepli, Feltrinelli-B. Aires, Feltrinelli-Duomo, Feltrinelli-Manzoni, Feltrinelli-Sarpi, Pop, Rizzoli, Sapere, Utopia
MORTARA: Mirella
PAVIA: Delfino
VIGEVANO: Feltrinelli
LUGANO: Melisa

Trentino-Alto Adige
BOLZANO: Europa, Cappelli
PERGINE VALSUGANA: Athena
S. MARTINO DI CASTROZZA: Fincato
TRENTO: Ancora

Veneto
BASSANO DEL GRAPPA: La Bassanese, Palazzo Roberti
CITTADELLA: Bottega del Libro
CORTINA D'AMPEZZO: Lutteri
CONEGLIANO: Canova
ODERZO: Becco Giallo
PADOVA: Accademia, Feltrinelli, Mondadori
VENEZIA-MESTRE: Don Chisciotte, Feltrinelli, Patagonia
VERONA: Mondadori per voi, Rinascita
VICENZA: Galla

Friuli-Venezia Giulia
GORIZIA: Goriziana
MONFALCONE: Rinascita
PORDENONE: Al Segno
SACILE: Brunetta
TRIESTE: Tergeste
UDINE: Friuli, Tarantola

Liguria
ALASSIO: Pozzi
ALBENGA: Atena, S. Michele
CHIAVARI: Fenice
GENOVA: Feltrinelli, Fiera del Libro
RAPALLO: Fiera del Libro
RECCO: Esplorazione
SAMPIERDARENA-GENOVA: Roncallo
SANREMO: Piccola Libreria, Sanremo Libri
SAVONA: Moneta

Emilia-Romagna
ARGENTA: Cavalieri
BOLOGNA: Bolognina, Emmequattro, Feltrinelli, Minerva, Mondadori per voi, Novissima, Parolini
CARPI: Rinascita
CESENA: Bettini (via B. Croce), Bettini (via Vescovado)
FAENZA: Incontro
FERRARA: Feltrinelli, Mel Books
FORLÌ: Cappelli, Edimax
MODENA: Feltrinelli
PARMA: Feltrinelli, Fiaccadori
PIACENZA: Feltrinelli, Tuttilibri
REGGIO EMILIA: Libreria del Teatro, Marcel Proust, Nuova Libreria Rinascita, Vecchia Reggio
RIMINI: Jaca Book, La Moderna

Toscana
AREZZO: Pellegrini
EMPOLI: Rinascita
FIRENZE: Alfani, Editrice Fiorentina, Feltrinelli, Giubberosse, Rinascita, Salimbeni, Seeber
LIVORNO: Belforte
LUCCA: Baroni
MASSA: Mondoperaio
PISA: Feltrinelli, Goliardica, Internazionale Vallerini, Mondadori
PISTOIA: Libreria dello Studente, S. Biagio
PONTEDERA: Carrara
SESTO FIORENTINO: Rinascita
SIENA: Feltrinelli, Ticci
VIAREGGIO: Galleria del Libro, Lungomare, Nuova Vela

Marche
ANCONA: Fagnani
ASCOLI PICENO: Rinascita
CANDIA-ANCONA: Fornasiero
CIVITANOVA MARCHE: Rinascita
FABRIANO: Babele
MACERATA: Piaggia
OSIMO: Colonnelli
PESARO: Campus
RECANATI: Dell'Incontro
SENIGALLIA: Sapere Nuovo
URBINO: Goliardica

Umbria
PERUGIA: L'Altra, Simonelli

Lazio
ROMA: Adria, Comed, Diffus. Edit. Romana, E.L., Eritrea, Europa, Feltrinelli, Gremese, Hollywood, Il Leuto, Librars et Antiquaria, Lungaretta, Mel Books, Micheletti, Mondadori, Renzi, Rinascita, Rizzoli Chigi, Spazio Comune

Molise
ISERNIA: Patriarca

Campania
AMALFI: Savo
AVELLINO: Book Show, Petrozziello
CASERTA: Cenacolo, Croce
CASORIA: Nuova Edigross
CAVA DEI TIRRENI: Rondinella
NAPOLI: Dante e Descartes, Deperro, Feltrinelli, Guida, Il Punto, Il Segnalibro, Internazionale Guida, L'Internazionale, Loffredo Luigi, Marotta, Minerva
SALERNO: Feltrinelli, Internazionale

Puglia
BARI: Feltrinelli, Laterza

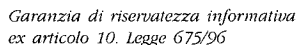
Calabria
SOVERATO: Incontro

Sicilia
CALTANISSETTA: Paolo Sciascia
CATANIA: Bonaccorso, Centro culturale Cavallotti, Culc, Dal Libraio, Giannotto, La Cultura, Lapaglia, Tuttolibri
MESSINA: Hobelix, Ospe
PALERMO: Broadway, Dante, Feltrinelli, Flaccovio, Il Libraio, La Nuova Presenza, Libreria dell'Universitario
SIRACUSA: Il Libraio

Sardegna
CAGLIARI: Didattica Libri

NON AFFRANCARE
Francatura ordinaria
a carico del destinatario
da addebitarsi sul conto
di credito speciale n. 334
presso l'Ufficio Postale
di Venezia C.P. (Aut. Dir.
Prov. P.T. di Venezia n.
44242/3/II del 29.12.83)

Cedola di commissione libraria

Marsilio Editori s.p.a.
Marittima - Fabbricato 205
30135 Venezia
ITALY

Garanzia di riservatezza informativa ex articolo 10. Legge 675/96
I suoi dati personali sono trattati in forma automatizzata al solo fine di prestare il servizio in oggetto che comprende, a sua discrezione, l'offerta di prodotti e servizi di *Bianco & Nero*, con modalità strettamente necessarie a tale scopo. Il conferimento dei dati è facoltativo: in mancanza, tuttavia, non potremo dar conto del servizio. I dati non saranno divulgati.

Guarantee of Privacy. Ref. article 10. Italian Law 675/96
Personal information supplied for the purposes of a subscription to *Bianco & Nero* will be added to our data bank for the exclusive use of the publisher Marsilio. While you are not obliged to provide this information, Marsilio can not guarantee its services if this consent is not given.

Cognome, nome / Surname, name

Indirizzo / Address

Cap / Postcode Città / City

Stato / Country Tel. / Phone

Bianco & Nero

❒ Desidero prenotare n. .... abbonamento/i per un anno (4 numeri + 1 numero doppio):
Euro 41,32 (Italia), Euro 51,65 (Europa), Euro 61,97 (altrove)

❒ Please send me n. .... annual (4 issues + 1 double issue) subscription/s:
Euro 41,32 (Italy), Euro 51,65 (Europe), Euro 61,97 (elsewhere)

Forma di pagamento / Payment

❒ Unisco assegno bancario / I enclose a cheque

❒ Ho versato sul vostro c/c postale n. 222307 / I have utilised Italian Post Office account n. 222307

❒ Autorizzo pagamento con carta di credito / I authorise you to charge my: ❒ American Express ❒ Visa ❒ Carta Si
n. ______________________ scadenza / expiry date ______________

❒ Inviate fattura (solo per enti e istituzioni) / Invoice for Companies and Public Bodies only
Data / Date Firma / Signature

Sped. in abb. post. 45% art. 2 Comma 20/B Legge 662/96 Filiale di Padova

Distribuzione
Marsilio